ANNALI

DELL'INSTITUTO

DI CORRISPONDENZA ARCHEOLOGICA

VOLUME QUADRAGESIMO TERZO

ANNALES

DE L'INSTITUT

DE CORRESPONDANCE ARCHÉOLOGIQUE

TOME QUARANTE-TROISIÈME

ROMA
COI TIPI DEL SALVIUCCI
Piazza SS. XII Apostoli 56.
A spese dell'Instituto
1871

ANNALI

DELL'INSTITUTO

DI CORRISPONDENZA ARCHEOLOGICA

ANNO 1871

VOLUME UNICO

ANNALES

DE L'INSTITUT

DE CORRESPONDANCE ARCHÉOLOGIQUE

ANNÉE 1871

VOLUME ENTIER

VASI FITTILI INARGENTATI.

(*Mon. vol.* VIIII *tav.* XXVI *tavv. d'agg. A. B. C.*)

In molti sepolcri antichi s'incontrano oggetti di terracotta, i quali trovandosi ricoperti di sottilissime fogliette di oro erano evidentemente destinati ad imitare con lieve spesa lavori fatti del tutto in quel metallo prezioso. Per lo più questi oggetti sono collane e altri generi dell' ornato muliebre. In numero più ristretto si sono scavati pure vasi fittili indorati in tutte le parti esteriori. Il ch. E. G. Schultz descrivendo nel Bullettino del 1842 p. 36 quanti aveva veduti di questi vasi, rileva bene che vi erano adoperate due diverse maniere d'indoratura, vale a dire o sottilissime laminette d' oro si fermavano con colla immediatamente sulla creta o uno strato d' oro più sottile ancora era dato a pennello sopra un fondo bianco preparato sul corpo del vaso. I vasi indorati nella prima maniera sortirono dagli scavi di Armento; quanto agli altri, il proprio sito del ritrovamento non si conosce bene, ma può presumersi essere stato pure nella Magna Grecia. Lo stesso vale per alcuni vasi scoperti negli ultimi anni, fra i quali tiene il posto

primario un' anfora proveniente dalla Puglia e pubblicata dal Minervini nel *Bullettino archeologico italiano* (I tav. I 1 p. 161), sul quale torniamo a ragionare [1].

Anche meno di siffatti vasi indorati si conoscevano finora vasi fittili inargentati, e siccome l' unica notizia data in proposito dal de Witte [2] probabilmente non si trova che nelle mani di pochi, così siamo lieti di poter dirigere l' attenzione dei dotti sopra questa classe di vasi quasi nuova, pubblicandone una bella serie appartenente al signor Augusto Castellani, al quale ci preme di rendere sincere grazie per la somma gentilezza e la magistrale esperienza onde egli ha ajutato i nostri studii.

I vasi lavorati di creta meno fina, ma più cotta di quella dei vasi dipinti, sono stati coperti di finissime fogliette d' argento soprappostevi per mezzo di colla, e benchè oggi di questa decorazione non ne resti che una piccola parte, purtuttavia chi guarda i vasi con attenzione scorgerà chiaramente che in ori-

[1] Altri vasi indorati: il nasiterno ruvese descritto dall'Helbig *Bullett. d. Inst.* 1864 p. 239 n. 15, e l'anfora a rotole mentovata dal de Witte *Collection d'antiquités de M. Alexandre Castellani Paris* 1866 p. 64 n. 237 bis. Si confronti pure la rappresentanza del vaso apulo pubblicato dal Gerhard *Apul. Vasenb.* tav. XV. Non intendiamo peraltro parlare di quei vasi dipinti, i quali non sono indorati che in qualche parte nè sono perciò da stimarsi imitazioni di vasi di oro. Si veda la lista che ne ha raccolta il Jahn nella sua memoria *Vasen mit Goldschmuck* colle giunte fatte dallo Heydemann *Iliupersis* p. 10 e *Griech. Vasenb.* p. 5. Essendo alcuni di questi vasi fregiati di rilievi dorati, come p. e. il celebre vaso cumano, resterà indeciso, se i rilievi dorati, che si trovano staccati dal fondo, facevano da principio parte di vasi interamente dorati, come quelli in discorso, o dei vasi dipinti dei quali parla il Jahn. Pure i bellissimi bicchieri proposti nell'adunanza de' 31 Marzo di quest'anno non hanno quel semplice sistema di decorazione, di cui trattiamo in questo luogo.

[2] De Witte *l. l.* p. 63 n. 231 sgg.

gine non solo tutte le parti esteriori del corpo dei vasi ma pure i rilievi aggiuntivi per ornamento erano inargentati, mentre non vi si trova nessuna traccia nè di vernice nè di colori. Rileviamo da un passo di Ateneo (XI 480 e) che nella città di Naucrati si fabbricavano imitazioni di vasi d'argento in terra da stoviglie, ma come la forma particolare della κύλιξ di Naucrati descritta da Ateneo non s'incontra fra quelle proposte sulle nostre tavole, così pure le parole, colle quali l'autore fa menzione della tecnica: *βάπτονται εἰς τὸ δοκεῖν εἶναι ἀργυραῖ*, possono solamente in senso generico adoperarsi per i vasi in discorso, i quali non sono propriamente tinti [1]. Nè sappiamo quale nome gli antichi abbiano dato alla maniera d'inargentare che ci occupa. S'intende però che non hanno fatto molto uso di questa tecnica, perchè è gelosa assai e rende impossibile che gli oggetti inargentati s'impiegano ad altro scopo se non a quello di mera decorazione, da essere di rado toccati e maneggiati. Il medesimo scopo si rivela anche dal fatto che tutti i vasi di forma alta e stretta, il fondo dei quali si sarebbe sottratto all'occhio dello spettatore, sono lasciati senza fondo affatto, di modo che non possono contenere liquidi di sorta.

L' intera collezione, della quale ragioniamo, è stata trovata in due sepolchri situati fra Orvieto e Bolsena in un territorio appartenente al signor mar-

[1] Il Letronne ha scritto in proposito a queste parole « *il faut entendre par là, je crois, que ces vases avaient une couverture blanche, à laquelle un vernis donnait un éclat métallique analogue à celui de quelques poteries modernes* », *Journal des savants* 1833 p. 685. La tecnica indicata dal dotto Francese è diversa da quella, di cui parliamo, ma analoga a quell'altra osservata in alcuni vasi di Capua, una bella collezione dei quali era nel possesso del Piot, v. Fr. Lenormant *Collect. d'antiq. gr. rec. par M. Eug. P. catal. de vente Paris Mai* 1870 p. 4 e p. 116 sgg.

chese Gualterio. Ricorderanno i lettori che le contrade vicine a quelle due città hanno nel 1856 e nei due lustri seguenti dato ricca e variata messe di monumenti antichi e che fu specialmente il signor Golini di Bagnorea quello che con molto zelo vi condusse gli scavi e ne mandò appunti preziosi al Bullettino [1]. Egli però, come sembra, non ha fatto gran caso dei vasi fittili trovativi, di maniera che restiamo senza notizia precisa sul ritrovamento di due tazze, le quali sono compagne di quelle esposte sulla tavola XXVI. Lo stesso difetto si connette disgraziatamente cogli scavi Gualterio, sui quali non si trova che una brevissima parola nel Bullettino del 1870 p. 68, e ne siamo tanto più dolenti, perchè sarebbe importante di sapere accuratamente, quale rapporto esista fra i vasi pubblicati da noi e quelli altri di tecnica identica descritti dal de Witte nel catalogo di una collezione d'antichità nel possesso del signor Alessandro Castellani a Napoli [2]. Siccome però una parte di questa collezione si era formata da risultati degli scavi Gualterio, saremo portati a supporre che finora la sola vicinanza di Orvieto ci abbia fatto conoscere vasi fittili inargentati. Dunque, mentre nella Magna Grecia si costumavano imitazioni di vasi d' oro, la città etrusca pare che abbia preferito quelle d'argento.

[1] Sugli scavi di quelle parti si vd. *Bullett.* 1857 p. 33 sgg. p. 131 sgg. 1858 p. 14 sg. p. 35 p. 113 sgg. p. 184 sgg. 1859 p. 100. 1860 p. 196 sg. 1863 p. 42 sgg. 1865 p. 167 sgg. *Annali* 1862 p. 275 e il libro del Conestabile *Pitture murali e suppellettili etrusche scoperte presso Orvieto* 1865.

[2] De Witte *l. l.* p. 23 n. 231 sgg. Alcuni, ma non tutti fra questi vasi del sig. Castellani in Napoli erano prettamente compagni di quelli del suo fratello a Roma. Per la provenienza di essi è d'interesse ciò che si legge p. 75 n. 341.

Le due classi indicate d' imitazioni sono di manifesta analogia. Anzi i vasi di Armento corrispondono nella tecnica e pure nelle forme interamente con quei di Orvieto e, come vedremo, l'anfora della Puglia pubblicata dal Minervini si può credere fatta nella stessa fabbrica come due altre orvietane. Se si riflette poi che le particolarità stilistiche dell' Etruria non vi si veggono punto, e che dall' altro canto già le forme svelte ed eleganti dei più notabili fra i vasi in discorso hanno appunto quel carattere artistico, il quale distingue i vasi dipinti della Puglia, non si dubiterà che il sito dove si fabbricavano da principio queste imitazioni de'vasi di nobile metallo, fosse nella Magna Grecia. Non vorremmo in questo luogo entrare più avanti nelle questioni sulle opere artistiche che servivano di modelli alle riproduzioni, ma è chiaro che appartenevano all'arte toreutica; e quest'arte adatta al lusso elegante ha, come si riconosce ancora da alcuni capi lavori conservati, fiorito assai nelle ricchissime città greche d'Italia.

L'importazione d'oggetti ceramici dalla Magna Grecia a Orvieto fu già con buon diritto supposta dal ch. Conestabile, quando nei sepolcri scopertivi nel 1863 si trovarono più frammenti di vasi dipinti nello stile così detto apulo. Pure gli scavi Gualterio hanno portato alla luce due vasi dipinti, come ci ha detto il signor Augusto Castellani. Essi, è vero, non esibiscono tutti i contrasegni della maniera apula nè possono perciò dimostrare l'esistenza di siffatto commercio, ma sono d'importanza sotto un' altro punto di vista per la storia

[1] Si vd. Conestabile *l. l.* p. 141, 160 sgg. Quello che dice in proposito il des Vergers *l'Étrurie et les Étrusques* I p. 193 ci pare essere meno fondato. Si cf. peraltro Jahn *Vasi di Monaco* Introd. p. CI n. 732.

delle imitazioni dell'arte toreutica. E gioverà parlarne brevemente prima di descrivere i vasi argentati, di cui specialmente ci occuperemo. Tutti e due i vasi sono coperti di bellissima vernice; l'uno è un vasetto alto 0,15 m. esposto sulla tav. d'agg. C. Il collo ne è dipinto di graziosa corona d'ellera, le foglie della quale sono di color bianco, le bacche di rosso e i tralci di verde, mentre l'attaccaglio del manico è ornato d'una maschera in rilievo. L' altro più rimarchevole, bensì non interamente conservato, si vede riprodotto coi colori sulla tav. d'agg. A. Il frammento rappresenta una corsa di quadrighe in maniera alquanto diversa da quella ovvia in altri vasi dipinti. Imperocchè le quadrighe vengono condotte non dai soliti ἡνίοχοι, ma da Amorini, i quali hanno le teste difese da una specie di elmetto ossia berretta che trova più analogia fra monumenti italici che fra quei greci di simile soggetto [1]. Forse il costume degli aurighi del circo non è stato senza influenza sull'artista di questo dipinto. Pure la tecnica che egli ha adoperata, non è quella ovvia nei vasi greci; anzi egli astraendo dal colore naturale della terracotta ha dappertutto impiegato come fondo il color nero della vernice e ha sopra questo fondo fatto il disegno con color giallo di mattone introducendovi poi i chiari-oscuri con color bianco e nero. Pare dunque che l'artista abbia dipinto sopra un vaso che era già verniciato, coll' intenzione però di imitare artificialmente il colore naturale della terracotta. Tralasciamo di mettere in confronto il dipinto cogli altri

[1] I cocchieri hanno su' vasi dipinti generalmente la testa nuda o la cuoprono del solo cappello de'viaggiatori. Dall'altro lato trovasi una berretta analoga sopra un dipinto pompeiano; v. Helbig *Campan. Wandgem.* n. 1511 e gli altri monumenti del circo trattati dallo Zangemeister *Annal.* 1870 p. 236 sgg.

di simile tecnica trovati nell'Etruria, ma è d'uopo di rilevare che visto l'impiego piuttosto grande di chiarioscuri fatto dall'artista, non si può dubitare che egli appartenesse all'ultimo sviluppo dell'arte di dipingere i vasi. Siccome poi lo stesso giudizio si darà intorno al vasetto mentovato al primo luogo sì per i tanti colori adoperativi, sì per l'ornamento aggiuntovi in rilievo, ne segue una data di qualche certezza per fissare pure l'epoca delle imitazioni d'argento. Nè esistono, a quel che pare, ragioni contrarie all'assunto che tutto quanto si scoprì nei due sepolcri Gualterio, fosse incirca contemporaneo, cioè lavorato nel secolo secondo avanti all'era nostra [1].

I vasi argentati, esposti sulla tavola XXVI dei monumenti non che su quelle d'agg. B e C, sono quasi tutti trovati in coppie, alcuni anche in più esemplari e, se non fossero di imitazione ma di argento solido, avrebbero formato un tesoro tanto ricco quanto quello di Hildesheim. Pertanto non cedono punto di interesse archeologico a questo splendido ritrovamento, principalmente a causa dei rilievi onde la più grande parte dei vasi è ornata. Rappresentano essi teste, maschere, corone di decorazione o scene intere e sono (toltone uno o due lavorati, come pare, a stecco) tutti usciti da stampi e poi applicati collo stecco sui vasi lisci già torniti. Disgraziatamente ci mancano troppo i mezzi per confrontare accuratamente i rilievi più semplici con quelli analoghi adoperati in altri oggetti d'arte, ma le scene più sviluppate danno motivo ad osservazioni, le quali non sono senza interesse pure per altre classi di monumenti e forse contribuiranno

[1] Siamo, come si vede, d'accordo con ciò che il Helbig già disse in proposito nel *Bullet.* 1871 p. 18.

ad illustrare meglio alcune parti della storia dell'arte finora meno chiare.

Cominciamo la descrizione dei singoli vasi coll'anfora disegnata sulla tavola XXVI n. 1ª. Sotto ai manichi sporgono due teste di Ercole in alto rilievo, fra le quali sì nella parte d'avanti che in quella di dietro del vaso s'estende una zona col rilievo di un combattimento fra Amazzoni ed eroi greci esposto in grandezza del vero sulla medesima tavola n. 1ᵇ. Nel centro della scena un Greco ferito gravemente sta assiso sopra un rialzo del terreno, un suo amico gli vien in ajuto alzando colla destra, come pare, un sasso e stendendo il braccio sinistro difeso dalla clamide incontro ad un'Amazzone, la quale con veloce passo assalisce il ferito. Dietro a lei un altro Greco ha afferrato pei capelli una guerriera, il cui cavallo sta per cadere; dall'altro lato un'Amazzone scesa dal cavallo, la briglia del quale tiene colla sinistra, si difende vibrando la scure contro un nemico in atto di raggiungerla colla spada. Le donne vestono il corto chitone ed hanno la testa coperta dalla berretta asiatica, i loro avversari all'incontro nudi meno una clamide sono provvisti di elmo e scudo. In genere tutte e due le parti sono caratterizzate nella maniera solita della plastica greca sviluppata, la quale aborrendo da qualunque uniformità spiacevole, sapeva però distinguere chiaramente le differenze dei due popoli e dei due sessi. Alcuni dettagli della rappresentanza restano un po' incerti, perchè lo stampo ossiano piuttosto le due parti dello stampo onde il rilievo è uscito, non erano nè accuratamente preparate nè venivano poi maneggiate con attenzione. Specialmente in quel' sito vicino al centro ove è la commissura delle due parti, le estremità delle figure sono assai ottuse, di modo che non sappiamo

precisare l'atto dell'Amazzone assaltatrice, nel cui braccio dritto si vede pure un brutto sbaglio; nemmeno la commissura è fatta bene.

Questi difetti dell'esecuzione però non devono farci trascurare il gran valore artistico della composizione. La battaglia è piena di brio ed energia e nello stesso tempo la disposizione dei singoli gruppi assai studiata e riuscita a maraviglia. Cioè nel centro c'è il gruppo il più sviluppato e attraente, essendovi la donna avversaria e quasi vincitrice di due eroi, mentre i due gruppi laterali rappresentando le Amazzoni fuggenti o vinte spiegano bene gli ulteriori momenti della battaglia e per le loro linee principali non solo si combinano col centro, ma stanno anche in stretta corrispondenza l'uno coll'altro [1]. Gruppi analoghi si trovano in tanti altri rilievi, ma è più importante di accennare che un sentimento artistico assai simile a quello che spicca nel rilievo proposto, s'incontra nelle composizioni di due fra i più belli sarcofaghi ornati di combattimenti amazzoneschi, dico quel celeberrimo del Belvedere di Vienna e un'altro non ancora pubblicato che esiste nella vigna Altoviti-Merode a Roma. Tanto il carattere dei singoli atti della battaglia, quanto la rara finezza della disposizione dei gruppi mettono questi sarcofaghi in relazione più stretta col rilievo del vaso che con qualunque altro monumento di concetto analogo, e c'indurrebbero a credere che i loro originali appartenessero alla medesima scuola artistica: Nè sembra improbabile che l'arte del lusso elegante,

[1] Il fusto dell' albero che si trova fra il gruppo centrale e quello del lato sinistro, non sarà al parer nostro stato di importanza per l'idea della composizione, ma siccome sta appunto in quel posto dove il connesso materiale del rilievo è quasi interamente interrotto, avrà servito di rinforzo tecnico.

la quale ha prodotto il vaso, abbia creato pure i modelli per i sarcofaghi. Riservandoci per altra occasione a svolgere meglio questa conghiettura, torniamo al tema proposto col fare menzione delle repliche del vaso pubblicato. Insieme con esso è stato trovato un'altro, il quale gli è sotto tutti i punti prettamente compagno. Un terzo un po' più alto, come pare, è stato mentovato dal de Witte [1]. Un'altra replica, la quale però non era inargentata ma indorata, è stata scoperta nella Puglia e pubblicata dal Minervini nel Bullettino italiano (I tav. I 1 p. 161); dal possesso del Barone è andata in quello di Alessandro Castellani a Napoli, poi venduta in Inghilterra. Mancandovi le teste di Ercole la fascia del rilievo vi gira attorno l'intero corpo del vaso. Cresciuto perciò lo spazio da empirsi colla rappresentanza fu d'uopo servirsi più volte dello stampo; i supplementi però vi sono stati messi senza badare molto, se le singoli parti della composizione vi si prestassero acconciamente. Essendo poi tralasciate appunto quelle figure che sono vicine alla commissura indicata nei vasi orvietani, siamo certi che lo stampo adoperato per questo vaso si componeva pure di due pezzi, anzi avuto riguardo alla mancanza analoga di chiarezza nelle estremità delle figure vorremmo credere che i rilievi orvietani e quello in discorso fossero espressi mediante lo stesso stampo. Nè vi si oppone la piccola differenza esistente nelle misure del disegno pubblicato dal Minervini e del nostro, perchè può dipendere soltanto dalla divergenza dei punti di vista presi dai disegnatori. Infine un'altra rèplica pure essa indorata e proveniente dalla Magna Grecia faceva

[1] De Witte *l. l.* p. 63 n. 236, dove si legge che l'altezza ne è di 0, 52 m. Quei due che noi abbiamo veduti dal Castellani, sono alti 0, 46 m.

parte del già museo Campana donde è entrata nel museo Napoleone III a Parigi [1]. Sono da desiderarsi notizie più precise intorno ad alcune particolarità di questo vaso che non abbiamo potuto esaminare bene, ma in ogni caso siffatta lista delle repliche già basta a dimostrare che a Orvieto e nella Magna Grecia esistevano identiche imitazioni di vasi di nobile metallo.

Alle anfore facciamo seguire due secchi del tutto eguali l'uno all'altro, alti 0,36 m; v. tavola XXVI n. 2ª e 2ᵇ. Gli attaccagli dei manichi vi sono ad ogni lato decorati di un rilievo che rappresenta Socrate attento alle parole di Diotima, la quale in un discorso animato gli insegna la natura dell'amore o, come dice lei stessa, l'inizia ai misteri di Erote; e mentre tutti e due sono immersi in questa santa meditazione, il dio stesso s'avvicina colla tenia e colla cassetta, simboli dell'iniziazione. Ecco le parole, colle quali il Jahn ha egregiamente spiegato il celebre rilievo di bronzo trovato a Pompei facendo per il primo conoscere che l'arte antica ha raffigurato quel profondo concetto del convivio di Platone. Il rilievo orvietano non è diverso da quel pompejano che in pochi dettagli, i quali non ne alterano punto l'idea, anzi la rendono più chiara. Imperciocchè le fattezze silenesche di Socrate si sono meno caricate, e pure Diotima è rappresentata in atteggiamento più commosso ed eloquente; e benchè il ri-

[1] *Catal. del mus. Campana Cl. IV ser.* 12 *n.* 24 *p.* 41. Dalle notizie che ne abbiamo prese alcuni anni fa, senza aver potuto trarlo fuori dalla vetrina, rileviamo che la rappresentanza in discorso vi era ripetuta con simile trascuratezza come sul vaso Barone.

[2] Jahn *Annali* 1841 p. 280 sgg. *tav. d'agg. H.* Prima di lui l'Avellino l'aveva pubblicato nella *Descrizione d' una casa pompejana con capitelli figurati all' ingresso Nap.* 1837; si vd. pure *Mus. Borb.* IX 59.

lievo fittile manchi per cagione dello stampo di forme bene precisate, pure essendo meglio conservato di quell'altro serve a confermarne alcune particolarità piuttosto indovinate che distintamente vedute dallo Jahn. La bella e dotta memoria, colla quale il grande archeologo ha accompagnato la spiegazione, ci dispensa dallo svilupparne tutti i concetti interessantissimi; ma perchè egli non ha trovato quel generale applauso che meritava nè ha mai, a quanto sappiamo, rifiutato direttamente gli argomenti oppostigli, siamo costretti a difendere brevemente le sue parole. Fa gran meraviglia che il R. Rochette [1] si sia voluto prevalere dell'obiezione, essere la rassomiglianza di Socrate con Sileno provata da notizie di scrittori antichi solamente quanto al viso, ma non quanto alle forme del corpo. Se si legge ciò che dicono in proposito Senofonte (*Symp.* II 19), Platone (*Symp.* V p. 215 e *Meno* p. 80 a) e Massimo Tirio (VII 9) non si può dubitare che gli artisti, quando volevano, per così dire, mettere in armonia formale colle fattezze silenesche il rimanente corpo del filosofo, ne trovavano soverchi appunti nella sua qualità storica di προγάστωρ. L'Avellino poi ha allegato che il concetto letterario di Platone era troppo poco conoseiuto per supporlo rappresentato in un rilievo pompejano [2]. Possiamo però astenerci da ogni osservazione generica sull'influenza universale della letteratura greca nel mondo antico, perchè lo stesso Jahn ha dato la migliore risposta corredando la sua edizione del symposion platonico delle scholia e testimonia antiche che rendono a tutti

[1] R. Rochette *Choix de peint.* p. 105 n. 1. Egli ha peraltro strettamente seguito le orme del Jahn ma con una mistificazione noiosa assai riconoscendo Sileno filosofo in faccia di Telete personificata col genio dei misteri in mezzo.

[2] Vd. *Bullett. Nap.* II 1844 p. 28 sgg. III 1845 p. 114, 138 n. 2.

manifesta la celebrità onde godeva l'intero dialogo e singolarmente il sublime discorso di Diotima.

Vero è che sono piuttosto rari i monumenti, i concetti dei quali si vedono attinti dalla storia letteraria, ma prescindendo pure dai vasi dipinti e da altre classi dell'antichità figurata ritraenti rappresentanze di simile genere [1], il noto rilievo di terracotta del museo britannico che esibisce la conversazione fra Saffo ed Alceo [2], offre un'analogia rimarchevole con quello in discorso non solo in certi tratti della composizione, ma pure nell'idea generale. Imperciocchè in tutti e due i sentimenti e pensieri di uomini distintissimi nella poesia e nella filosofia vengono dalle parole di donne ammaestrati e approfondati su quel tema, dove l'animo feminile rimane più delicato e più dotato, cioè sull'amore. Sarebbe ardito il pretendere direttamente che gli originali da supporsi per i due rilievi stessero in rapporto più stretto l'uno coll'altro, ma vorremmo domandare a chi può far studii nel museo britannico, se il carattere stilistico del rilievo di Saffo abbia impronta genuina d'arcaismo moderato o sia piuttosto ricordo artificiale dei tempi, ai quali apparteneva la poetessa. Come i secoli posteriori hanno in genere preso più interesse nei concetti ricavati dalla letteratura, così pure le testimonianze delle parole cambiate fra Saffo ed Alceo non sono più antiche di Aristotele (*Rhetor.* I 9). Ma qualunque rapporto sia fra le composizioni indicate, in riguardo al rilievo di Diotima giova rilevare infine, quanto appoggio il rilievo di bronzo pompejano

[1] Vd. la memoria del Jahn sull'argomento in discorso e l'altra sulle rappresentanze dei poeti greci sopra i vasi greci *Abhandl. d. saechs. Ges. d. W.* 1861 p. 706.

[2] Vd. Welcker *Alte Denkm.* II p. 225 *tav.* XII 20, Jahn nella memoria orora menzionata p. 711 *tav.* II 2.

dia a quello che abbiamo detto sulla relazione esistente tra i vasi inargentati ed i prodotti dell'arte toreutica della Magna Grecia.

Seguono sulla tavola XXVI tre tazze disegnate nella metà del vero che imitano evidentemente le *ἀργυρίδες φιάλαι* o *ἀργυραῖ* mentovate da Polluce (VII 104) e Ateneo (IX p. 502 a. b). Tutte e tre si vedono ornate nel centro di rilievi lavorati separatamente e ritraenti scene del mito di Ercole [1]. Attorno al rilievo di mezzo il campo interno delle tazze è poi decorato di bella corona di grappoli e foglie soprapposte in rilievo non che di tralci e linee ornamentali leggermente incavate [2].

Principiamo da quella tazza notata col n. 3, il centro della quale fa vedere la seguente rappresentanza: Ercole munito del *γωρυτὸς ὑπωλένιος* (Theocrit. XVII 30, Lucian. *Herc.* c. 1 e 8) sta assiso sopra la pelle del leone e appoggia la destra sulla clava posta fra le gambe, la sinistra sullo scoglio che gli serve da sede. Dirimpetto a lui in positura analoga si trova una donna vestita dal grembo in giù di largo mantello, alzando colla sinistra un panno più piccolo, forse un velo; accanto a lei si distingue un cigno in atto di nettarsi. Nel mezzo, ma un po' indietro, sta in piedi un'altra donna alata e quasi nuda, la quale mettendo la destra al fianco regge col braccio sinistro insieme con una parte del mantello un piatto pieno di frutti. Il Brunn

[1] Possiamo aggiungere che la testa di Ercole forma l'ornamento il più frequente nei vasi inargentati, ma confessiamo di non saper spiegare bene siffatta preferenza data all'eroe, il quale peraltro, come si sa, veniva più raramente rappresentato dall'arte più recente che da quella più antica.

[2] Si cf. i vasi d'argento descritti da Trebellio Pollione *Claud.* 17.

parlando di due repliche identiche di questa tazza scoperte pure a Bolsena [1] ha già fatto osservare che la medesima rappresentanza si vede pure sopra uno specchio conosciuto da molto tempo e ripetuto nella grande raccolta del Gerhard (tav. 151) [2]. D'allora in poi si è trovato a Palestrina un'altro specchio, il quale, pubblicato sulla tavola 342 della detta raccolta, ritrae evidentemente la stessa scena, benchè alcuni dettagli vi siano stati cambiati o aggiunti [3]. L'argomento di questa scena ancora non è perfettamente inteso. Si sa che il Welcker [4] ha più volte cercato di dimostrare che la notissima favola del sofista Prodico sull'Ercole in bivio è stata oggetto di più rappresentanze artistiche. Siffatto assunto ingegnoso sì, ma, come sembra, non troppo bene fondato, ha avuto grandissima influenza sopra le parole aggiunte dal Gerhard alle pubblicazioni dei due

[1] Il Brunn ha già nel 1858 conosciuto due repliche identiche di questa tazza scoperte a Bolsena vd. *Arch. Anzeiger* 1858 p. 164, *Annali* 1859 p. 352, e nell'apparato dell'Instituto ne esistono due disegni. Non vien detto che erano inargentate come lo sono quella del Castellani pubblicata da noi e quella descritta dal de Witte *l. l.* p. 63 n. 232; ma potrebbe supporsi che le traccie dell'inargentatura siano state assai svanite.

[2] Dice il Gerhard *Etrusk. Spiegel* vol. III p. 141 che lo specchio esiste nella biblioteca di Parigi, mentre nel catalogo del Chabouillet non se ne trova notizia.

[3] Il rilievo delle tazze differisce dal graffito dello specchio della tavola 151 solamente in ciò che le donne non vi sono ornate di braccialetti. La corona sulla testa di Ercole, trovandosi nei disegni delle tazze mentovate dal Brunn, avrà originalmente esistito pure nel rilievo della tazza Castellani, la superficie della quale non è troppo bene conservata. Per la gentilezza del sig. abbate Pieralisi mi fu dato di esaminare di nuovo lo specchio Barberini e vorrei costatare che fra gli oggetti portati sul piatto un solo è un vasetto, che gli altri sono frutti, e che il ramoscello nella mano della dea assira non porta altro che foglie.

[4] Welcker *Alte Denkm.* III p. 310 sgg.; p. 329 n. 3 egli fa menzione pure dello specchio in discorso.

specchi e l'ha indotto a credere che la donna alata sia Hedone cioè la voluttà, la quale si stenti a sedurre l'eroe. Noi saremmo dispostissimi a mettere accanto al rilievo ora descritto di Socrate e Diotima un altro, il concetto del quale fosse preso pure dalla storia letteraria; pertanto dubitiamo che ciò debba farsi. Anzi ci pare che quella donna non sia altra se non Nike, la Vittoria, che offre all'eroe un sagrifizio ossia regalo come premio dei lavori onde egli già è alquanto stanco. Il de Witte poi chiamando Ebe la donna assisa crede ravvisare nel rilievo le nozze di Ercole; a questa spiegazione peraltro probabile s'oppone però il fatto che in tutte le repliche il cigno si ripete come attributo distintivo di questa donna; perciò non possiamo fare a meno di seguire l'opinione profferita già da altri dotti che ella sia Venere. [1] Ma quale rapporto esiste fra la dea e l'eroe? Sarebbe tanto più desiderabile di sciogliere questa quistione, perchè senza interpretazione schietta e soddisfacente in tutti i punti nemmeno si è in grado di definire, quale importanza abbiano quelle particolarità della scena onde lo specchio di Palestrina si vede distinto. Esistono altri specchi dove Ercole è evidentemente favorito non solo da Minerva, ma anche da Venere, come nel graffito in discorso; ma quegli specchi finora non hanno trovato interprete felice [2].

A ragione il Brunn stimò il rilievo delle tazze di deciso stile greco, ma di rozzo lavoro etrusco il graffito dello specchio (tav. 151). Dall' identità del-

[1] De Witte *l. l.* p. 63 n. 232. Rathgeber *Nike* p. 40. Gerhard *l. l.* Stephani *Compte-rendu* 1864 p. 203 n. 2.

[2] Si confrontino gli specchj della raccolta nn. 155, 156 e principalmente 347a dove Ercole è raffigurato in modo assai simile a quello del monumento in discorso; spiace che nel testo non si trova nessuna notizia sopra questo specchio.

l'oggetto rappresentatovi, egli trae la seguente conclusione: « se dunque già gli artisti etruschi del basso ceto si servirono di modelli puramente greci, quanto più non è probabile che gli artisti migliori hanno saputo trar profitto dalla perfezione di tali opere » (*Annali* 1859 p. 352). Con queste parole corrisponde bene il fatto che l'altro specchio trovato dopo in Palestrina è di disegno più fino e accurato; e benchè le particolarità accennate di sopra c'insegnino, che vi si adoperava un modello un po' diverso da quello del compagno, non è dubbio però che tutti e due i modelli appartenevano all'arte greca. Riassumendo ora quanto abbiamo detto prima, possiamo conghietturare che l'originale commune da presumersi tanto per le tazze quanto per gli specchi fosse una ἀργυρὶς lavorata da un toreuta della Magna Grecia.

Possiamo aggiungere un'interessante analogia per siffatta strettissima relazione esistente fra monumenti delle due classi indicate di antichità italiche, e fa specie particolare che vi si tratta pure di una scena molto rara del mito di Ercole. Cioè il giovane eroe in atto di succhiare il latte di Giunone si trova in maniera assai simile rappresentato sopra uno specchio (tav. 126 della raccolta di Gerhard) e sopra un piccolo tondo di terracotta ora nel possesso dell'Helbig (*Bullett.* 1866 p. 65), il quale mi pare che non sia altro se non il centro isolato d'una tazza.

Pure il rilievo della conca pubblicata sulla nostra tavola sotto il n. 4 mostra una qualche somiglianza con graffiti di specchi [1]. Nel centro del rilievo sta Ercole volgendosi un po' a sinistra; porta la pelle del

[1] Essendovi l'ornamento di grappoli e foglie identico con quello della tazza seguente, mancante però in gran parte, l'abbiamo tralasciato nell'incisione.

leone attorno al collo e al braccio sinistro, mentre regge colla mano l' arco; la destra restando coperta pare che s' appoggia sulla clava. Dirimpetto a lui è assiso un giovane nudo fuori della clamide che gli scende dietro le spalle; colle due mani alzate egli fa vedere all' eroe un' oggetto, forse una tenia. Dal lato opposto in posizione analoga un altro giovane mettendo amichevolmente la destra sull' omero di Ercole siede sopra la clamide, una parte della quale è avvolta alla coscia sinistra. Stivali e un braccialetto attorno al cubito sinistro lo distinguono dal compagno. Infine un oggetto poco chiaro si osserva vicino al piede destro di Ercole. Pure questa rappresentanza ci resta enimmatica, perchè non sappiamo precisare, chi siano i due amici, coi quali Ercole si trova come pare in tranquilla conversazione. Per le forme molli e quasi grasse, per la capellatura lunga e per l' ornamento piuttosto muliebre essi vengono caratterizzati come giovani di tutt' altra pasta che Ercole, neppure crederemmo che Jolao si potesse raffigurare in maniera tanto diversa da quella d' un giovane robusto e forte. Peraltro rileviamo che riunioni simili di dei o eroi giovanili s' incontrano nei graffiti degli specchi più frequentemente che in nessun' altra classe di monumenti. Dal grande numero pubblicatone nella raccolta del Gerhard notiamo particolarmente quelle delle tavole 131, 256, 257, 261 e chi mette in confronto con esse il rilievo della tazza, forse ci concederà che l'analogia non vi si limita nella sola idea generale della composizione, ma spicca pure in alcune particolarità stilistiche. Al rimanente il rilievo è di carattere artistico assai fino e sentito, finanche il piano ideale, onde vengono circoscritte le parti esteriori delle figure, si vede bene mantenuto ed il lavoro è di tanta delica-

lezza che pare non sia uscito da stampo, ma fatto dallo stecco d'un maestro.

La terza tazza mentovata già nel Bullettino del 1870 (p. 18 sg.) e pubblicata sulla tavola sotto il n. 5 ha una corona ornamentale più ricca di quella della prima, ma eguale a quella della seconda. Nel centro c'è il combattimento di Ercole col leone nemeo. Sono innumerabili i monumenti che rappresentano la fatica la più celebre dell'eroe; pertanto almeno fra quei che ho potuto esaminare, il rilievo in discorso resta senza parentela [1]. Bisogna dire però che l'intera rappresentanza non si combina tanto armonicamente quanto le altre orora mentovate col campo tondo, per la decorazione del quale è stato scelto; alcuni dettagli poi ne sembrano veramente estranei. Non si capisce bene, se l'eroe ha afferrato colla mano destra la propria sinistra o la zampa destra del leone, nè come egli poteva mai arrivare a fare l'un'o l'altro movimento. Pure la posizione delle sue gambe è lungi dall'essere ferma e solida; anzi per reggere l'enorme peso della bestia si voleva un sostegno, al quale si appoggiasse la parte superiore della coscia, ma questo sostegno che cosa è? Non è bene determinato, ma pare piuttosto una gamba umana, alla quale veniva soprapposto un panno accusato nella maggior parte da sole linee debolissime, e questo panno essendo poco conveniente

[1] Si vedano i cataloghi fatti dallo Zoega *Bassiril.* I 62 p. 55 n. 45 sgg., dal Michaelis *Annali* 1859 p. 64 sgg. e dal Roulez *Annali* 1862 p. 192 sgg. Il monumento che più degli altri rassomiglia al proposto in riguardo alla posizione delle gambe di Ercole, si è la pietra incisa che porta il n. 113 nella parte della collezione Cades che si riferisce ai miti di Ercole. Peraltro è interessante che sullo specchio n. 133 della raccolta di Gerhard la dea Minerva si trova nel medesimo posto dietro Ercole che sul rilievo vien occupato dal sostegno poco chiaro.

all' eroe fa quasi supporre, che il monumento originale, onde il rilievo è stato copiato, contenesse più figure. Dall'altro canto si stenta a credere che un' artista tanto valente quanto quello che ha fatto il rilievo, abbia commesso tali errori, perchè il lavoro ne è bello e accurato nè sente alcunchè dello stampo. Il rilievo è più alto, il disegno più grandioso di quello della tazza seconda e giova osservare tale differanza di stile in due tazze, le quali sono, come abbiam detto, per-altro compagne e si distinguono per la freschezza e finezza delle corone ornamentali.

Un' altra coppia di tazze inargentate più piccole, cioè del diametro di 0, 20 m., è di quel genere di φιάλαι ὀμφαλωταί (Athen. XI p. 502), il quale ornato di quattro quadrighe montate da divinità già si conosce per più esemplari [1]. Il de Witte, parlando ultimamente di queste stoviglie nel Bullettino 1867 (p. 129 seg.), dice a ragione che la fabbricazione sembra averne durato fino al secolo secondo o anche al secolo primo avanti all'era nostra. E siccome lo stesso dotto fa osservare che alcuni fra gli esemplari noti a lui sono diversi in qualche particolarità, non vogliamo tralasciare che le due tazze orvietane sono evidentemente uscite dallo stesso stampo, ma differiscono dalle altre specialmente nei seguenti concetti: le quadrighe vengono guidate da persone senza ale, quelle di Ercole e Marte si ripetono due volte in ogni tazza, mentre le altre di Bacco e Minerva mancano; mancano pure le bestie che corrono dietro ai carri, ma oltre agli uccelli di forme poco distinte che volano avanti nel campo superiore, si trovano pure foglie di ellera senza

[1] Essendo lo stampo espresso poco bene sugli esemplari orvietani, abbiamo creduto meglio di non pubblicarli.

relazione coll' oggetto principale. È vero che tutte le tazze analoghe sono state trovate nell'Etruria, pertanto sono da stimarsi riproduzioni di lavori dell' arte toreutica greca, come lo sono pure quelle altre ornate d' impronte di medaglie siracusane, sulle quali oggi però non ci tocca parlare più lungamente.

In quanto ai vasi pubblicati sulle due tavole d'aggiunta basteranno poche parole. Il cratere disegnato sulla tavola B è alto 0, 405 m. Il labbro vi è ornato di corona di grappoli e foglie d' uva simile a quelle delle tazze, mentre ogni manico vien decorato da due testine di giovane imberbe munito di berretto frigio alla maniera di Atti. Il tipo molto bello anzi grandioso di queste testine pare che si ripeta sopra altri vasi orvietani v. de Witte *Catalogo Castellani* citato di sopra p. 63 n. 237 e Brunn *Bullettino* del 1858 p. 189. Il cratere ha pure un compagno, il quale però è da principio mancante del piede e dei manichi. – Segue sulla stessa tavola un altro cratere più piccolo, ma con piede piuttosto allungato; è alto 0, 21 m. La finezza e precisione dei contorni propria ai lavori di metallo vi è meno accuratamente imitata che negli altri vasi. – Poi viene un ἠθμός cioè un colatajo del diametro di 0, 11. I fori non vi sono stati cavati, al punto d'appoggio è messa una graziosa foglia di uva. Uno compagno fu descritto dal de Witte l. l. p. 62 n. 234. – Più ricco è l' ornamento dell' oenochoe, alta 0, 22 m. e conservata pure in due esemplari; il collo ne è cinto di corona di foglie leggermente incavate, l'attaccaglio del manico ornato nella parte inferiore dalla testa di Ercole coperta dalla pelle del leone, in quella superiore da maschera adorna di corone di foglie. – L'anfora pubblicata all' ultimo posto della tavola si è trovata pure in coppia. È alta 0, 36

m., ha ornamenti molto semplici di scannellatura e ovoli, ma è interessante, perchè rassomiglia assai al genere dei così detti vasi apuli. - Lo stesso si può dire dell'altra anfora, alta 0,38 m., disegnata sul principio della tavola d'aggiunta C. Le forme ne sono peraltro più larghe e robuste e giova osservare, come questa differenza si manifesta fino nei manichi. - Segue l'ultima coppia di vasi inargentati. È un secchio alto 0, 215 m. la cui parte inferiore alquanto si ristringe. Come quell'altro pubblicato sulla tavola XXVI 2ª, così pure questo ha due manichi indicati in rilievo, ma non separati dal corpo del vaso. Sotto agli anelli che li reggono, si vedono due teste di Ercole colla pelle del leone. - I due altri vasi esposti sopra questa tavola sono coperti di bella vernice scura e non furono mai inargentati. L'uno di essi, dipinto di corona d'ellera, è già stato descritto di sopra. L' altro è un cantaro; ne esistono quattro esemplari, due dei quali alti 0, 11 m. formano una coppia, mentre gli altri due sono un po' più alti. - Alla classe dei vasi semplicemente verniciati appartiene pure un bicchiere, il quale non è conveniente pubblicare. È della forma di quello disegnato sulla tavola 102, 3 del secondo volume del Museo Gregoriano e ha l'altezza di 0, 08 m. Al fondo interno vi si vede il rilievo d'una donna accovacciata sopra un letto e aggruppata in guisa oscena con un uomo inginocchiato.

Insieme con tutti questi vasi fittili descritti finora il sig. Augusto Castellani ha comprato sei vasi semplici di bronzo provenienti pure da Orvieto, e perchè cinque di essi portano iscrizioni etrusche, ne diamo succinta notizia. Sopra tutti e cinque si trova quella parola AИIOvM ovvia in tanti monumenti etruschi, giammai però spiegata in modo soddisfacente. Mentre

poi il fondo d'una patera con manico frammentato esibisce questa sola parola scritta da sinistra a destra, l'orlo d'un'altra patera senza manico ha l'iscrizione più completa ЯИIOVƧIИIƆVJЯIИЯO cioè Thania Lucini Suthina, dove la lettera S è come si vede di altra forma. L'identica iscrizione si legge anche sull'orlo di un secchio, sopra i due manichi del quale si ripete la parola Suthina scritta col M; anche una piccola ampolla ha sotto il piede quell'iscrizione più lunga variata solamente nel carattere del M invece del Ƨ. Infine un boccale porta sulla pancia la solita parola e sul manico l' iscrizione JЯИƆƆVꓘ cioè Luk nal (v. Fabretti *Glossar. ital.* p. 1086). I nomi menzionati non s'incontrano sopra altri monumenti orvietani, ma « scostandosi alquanto dalla solita durezza di altre iscrizioni etrusche » hanno un' indole simile a altre iscrizioni di quelle parti (v. Brunn *Annal.* 1862 p. 275).

A. Kluegmann.

DUE SARCOFAGHI CON RAPPRESENTANZA DELLE MUSE.

(Tav. d'agg. D E)

Il primo sarcofago (*a*) della nostra tavola tornò alla luce dagli scavi impresi dall'anno 1831 in poi sull'antico suolo ostiense per cura del cardinale Pacca, nella cui vigna, situata due miglia fuori la porta Cavalleggieri, il monumento oggi esiste. Desumo la notizia di provenienza dal resoconto dato su quegli scavi dal ch. Campana nel bullettino di giugno 1834 ove tra gli altri oggetti vien mentovato « un basso-

rilievo con le nove Muse e la disfida di Apollo e Marsia ». Non trovandosi tra i monumenti Pacca un altro rilievo di simile rappresentanza, egli è fuori di dubbio che quella notizia si riferisce alle nove Muse scolpite sulla faccia principale ed alla gara di Apolline e Marsia effigiata sulle faccie laterali del nostro sarcofago. La grandezza ne è alquanto inferiore a quella dei volgari sarcofaghi romani, essendochè la larghezza non misura più di 1,04, l'altezza non più di 0,48 metri. Il coperchio è ornato di due teste d'arieti, fra i quali si stende una ghirlanda di foglie d'alloro sorretta da due putti giacenti. Il fogliame ornamentale dei lati è piuttosto rozzamente abbozzato che finito.

L'altro sarcofago (Tav. d'agg. D E, *b*), di cui per l'altezza del luogo non potei prendere le misure, le quali però non sembrano diverse da quelle dell'*a*, è in alto incassato nella facciata postica della villa già Medici, ora Accademia francese. Non ne conosco altra menzione fuori di quella fatta dal Brunn nell'adunanza del dì 12 aprile 1861 che lo qualificò « derivato da un tipo meno ovvio di quello delle solite rappresentanze sui sarcofaghi romani ». Questo giudizio vale sì per l'uno che per l'altro. Ambedue occupano un posto singolare nella numerosa classe di sarcofaghi che esibiscono il coro delle Muse, e quanto maggior è nelle particolarità essenziali l'accordo dell'uno coll'altro, tanto più si allontanano dalle volgari rappresentazioni. Sarà dunque giustificato l'esame più minuto che imprendiamo per investigare i motivi di questa differenza palpabile.

Il luogo dove veggonsi riunite le nove sorelle, in ambedue i sarcofaghi è caratterizzato da bosco. Si scorgono cioè nel fondo alberi di varia specie, fra i quali la palma, l'alloro e la quercia con certezza si riconoscono. L'artista dunque c'introduce nel domicilio

più prediletto dalle divinità del canto e della musica, e ci rammenta la sede dell'antichissimo e celeberrimo culto delle Muse, il sacro bosco sul monte Elicone in Beozia. Oltre gli alberi in *b* il sacro distretto, il τέμενος delle Muse, è più chiaramente ancora marcato da un muro, la cui altezza vien sorpassata dalle cime degli alberi. È di già per siffatta località che i nuovi sarcofaghi si scostano essenzialmente dai loro compagni, imperocchè questi esibiscono le Muse riunite o in un tempio accennato per mezzo di nicchie o colonnette o nella casa di un poeta segnatavi dalla cortina del fondo, ovvero lasciano indecisa la scena. In riguardo alla località fra tutti i rilievi di Muse non saprei confrontare coi nostri un altro fuorchè la così detta apoteosi di Omero dove il coro delle Muse insieme ad Apolline occupa il declivio del monte Parnasso. Considerando questo fatto che nel gran numero di sarcofaghi colle Muse non v'è nessuno dove le divinità, le quali danzano nelle valli ombrose e cantano sotto il verde fogliame dei boschetti, siano raffigurate in quel sito più d'ogni altro convenevole ed adatto ad esse; riflettendo poi, quanto sia fuori di probabilità l'attribuire allo scultore romano il merito di un tale concetto, veniamo alla conclusione che i fabbricatori dei sarcofaghi di cui è parola, nell'originale che copiarono, abbiano trovato la località in detto modo accennata.

Prescindendo per ora dai contrassegni delle Muse, evvi un'altra particolarità nei nostri monumenti. Dappertutto in essi appalesasi lo studio dell'artista di mettere in stretto rapporto le singole Muse, a fine di evitare quella sconnessa uniformità che pur troppo ci offende negli altri monumenti dello stesso genere. In *b* appariscono unite ad una coppia la Musa col dittico e quella che tiene le tibie, la prima nell'atto di de-

clamare, l'altra accompagnando la declamazione coi suoni del suo strumento. La seconda coppia si compone delle Muse che presiedono la poesia lirica; mentre l'una sta per suonare la grande cetra appoggiata sopra di un pilastro, l'altra tiene abbassata la sua testuggine per ascoltare attentamente le armonie della sorella. La sola figura che occupa il centro del sarcofago, sta separata dalle altre; essa si rivolge leggermente verso la Musa che regge la maschera tragica e la spada, la quale dal canto suo si avvicina alla rappresentante della commedia. Dall'altra parte si approssimano la Musa col ruotolo e la Musa delle scienze astronomiche fornita del globo. Dividesi dunque tutta la serie di figure in due parti disgiunte dalla figura del centro; l'una si compone di due gruppi separati. l'altra comprende un solo gruppo di quattro figure.

Diversa nell'ordine delle figure, ma conforme nell'aggruppamento di cose è la composizione del sarcofago *a*. Proprio il mezzo ne occupa una figura, la cui foggia e atteggiamento corrispondono esattissimamente alla stessa figura in *b*. Anch' essa tiene nella sinistra un libro, mentre la destra è involta nell'ampio mantello che la cuopre dal collo fin al sotto dei ginocchi. A destra di essa vediamo anche qui due gruppi l'uno separato dall'altro, mentre a sinistra le quattro figure formano piuttosto un gruppo solo. Sebbene le singole figure dei gruppi siano variate, tuttavia l'identità della composizione è evidente. Quella simmetria, sovente osservata nelle opere dell'arte antica, in cui il parallelismo rigoroso è mitigato da una leggiera variazione nei dettagli, la troviamo adoperata in ambedue i sarcofaghi. Anche questa è una particolarità troppo caratteristica da attribuirla all'invenzione degli scarpellini romani.

Per quanto già l'identità del luogo e della composizione renda probabile il doversi riferire i due sarcofaghi al medesimo originale, questi argomenti però non sono decisivi. Ma vi si aggiunge un altro, il quale ne leva ogni dubbio. Alcune figure cioè in foggia e panneggiamento concordano tra loro sì esattamente che non posson essere inventate se non davanti al medesimo modello. Abbiamo già notate le figure centrali, delle quali l'una può dirsi la copia dell'altra. Non meno evidente si è la perfetta uguaglianza delle quarte figure. Quasi identiche poi sono la sesta Musa in *a* e la settima in *b*, benchè quella regga la maschera tragica, questa la comica; e perfino il cangiamento degli attributi non ha avuto nessun' influenza sull' attitudine delle figure, come lo fanno vedere le terze Muse. Poichè sebbene in *a* quella Musa sia fornita della maschera comica e l'altra in *b* tenga cetra e plettro, tuttavia la posa ne è perfettamente uguale. Un tale accordo di quattro figure non può provvenire se non dal copiare l'istesso originale.

Ora per determinare più accuratamente la natura di quell'originale bisogna che gettiamo uno sguardo sugli altri sarcofaghi di Muse. Stante il gran loro novero [1] s'intende da se che non possiamo entrare qui in un esame dettagliato, lo che esigerebbe più spazio di quello che qui ci è concesso. Scelgo dunque per rappresentanti di tutta questa classe di monumenti due

[1] L'elenco dei sarcofaghi colle Muse, incominciato dal Gerhard *Arch. Zeit.* 1843 p. 115 sgg. e 1844 p. 303 e continuato dal Wieseler *Ann. dell' Ist.* 1861 p. 122 sgg., oltre una quantità di frammenti, raggiunge il numero di 37 sarcofaghi interi. Io lo potrei aumentare di 12 altri sarcofaghi finora non pubblicati; ma siccome la mera enumerazione non contribuirebbe niente all' illustrazione dei monumenti di cui è parola, nè amplificherebbe considerevolmente il circolo dei tipi di Muse, me la riserbo per altra occasione.

esemplari significantissimi: il celebre sarcofago già nel museo Capitolino ora nel Louvre [1], e un sarcofago del museo di Londra [2]. Il primo appartiene ai migliori tempi dell'arte romana, il secondo al terzo secolo dell' era nostra. Da questi esempi rivelasi il divario fra la composizione ovvia nelle rappresentanze volgari delle Muse e quella che abbiamo osservata nei nuovi sarcofaghi. Tutte le Muse stanno sole da se, l'una separata dall'altra; e benchè sul sarcofago di Londra le nicchie presentino un aggruppamento esteriore, le singole Muse però non perdono niente del loro carattere isolato. Quanto all'attitudine della prima coppia di questo sarcofago, in cui forse taluno scorgerà una coerenza più stretta fra le due figure, giacchè la seconda Musa sta dimostrando qualche cosa alla prima e accompagna la dimostrazione col gesto della mano sinistra, la replica del medesimo sarcofago più completa esistente nella villa Mattei [3] c' insegna che fra queste due Muse come pure fra quelle dell'ultima coppia vi manca un uomo a cui si rivolge la Musa dimostrante. Una tale maniera di comporre fianco a fianco singole figure che non sono connesse da verun vincolo se non dal luogo in cui si trovano, è evidentemente l'opera d'un compilatore, il quale in un tutto riunisce degli elementi nè inventati nè calcolati per un'unione così stretta. Non fa d'uopo di molte parole per provare che i modelli di cotali compilazioni sono *statue* di Muse, e nelle figure di questi rilievi ognuno riconoscerà facilmente tipi notissimi di opere statuarie.

[1] *Mus. Capit.* IV 26 *Pio-Clem.* I B Clarac 205, 45.

[2] Laborde *Mosaïque d'Italica* p. 19 Millin *Gal.* XX 64 *Ancient marbles* X 44.

[3] *Monum. Matth.* III 17.

Tutt'altra è la composizione dei sarcofaghi di cui trattiamo. Questi ci mostrano innegabilmente un sistema di parallelismo voluto dall'artista; le figure sono collegate l'una coll'altra in modo che di talune, tolte dall'insieme della composizione, il gesto e l'azione non sarebbero intelligibili [1]; di altre figure poi la posa proibisce di vedervi copiate opere statuarie [2]: in somma nei nostri sarcofaghi non è riprodotta una serie di statue, ma un' opera che esibì unite le nove Muse. Quale fosse quest' opera, se un dipinto o un rilievo, non ardisco decidere. Se da un lato il ricco fogliame degli alberi pare più conveniente ad un dipinto, tuttavia dall' altro la semplicità e la chiarezza della composizione corrisponde ottimamente al carattere del rilievo.

Dopo aver fin qui indagate quelle particolarità dei monumenti, in cui l'uno consente coll'altro, ora sarà d'uopo esaminar brevemente pure quei dettagli, in cui l'uno si scosta dall'altro, vale a dire gli attributi delle Muse. In *b* le vediamo fornite dei soliti strumenti e secondo il metodo volgare, di cui E. Q. Visconti è l'autore e che con troppa credulità vien seguitato dalla maggior parte degli archeologi, sarebbe cosa facile d'attribuire ad ognuna di esse uno dei nove nomi di Esiodo. La prima Musa col dittico si chiamerebbe Calliope, la seconda colle tibie Euterpe, la terza colla lira grande

[1] In *a* la coerenza delle singole figure è sì stretta che, meno la quinta e sesta, nessuna Musa priva della sua compagna ci offrirebbe un concetto facile da intendersi. In *b* lo stretto rapporto è conservato segnatamente fra la terza e quarta e la sesta e settima figura.

[2] La prima Musa in *a* dovrebbe cadere senza un appoggio al dorso, e la maniera del reggere gli attributi, la quale troviamo adoperata nella seconda, sesta e settima figura in *b*, è non meno inconveniente ad un'opera statuaria.

Terpsicore, la quarta colla testuggine Erato, la quinta che, salvo il braccio sinistro, ha involto tutto il corpo in ampio mantello, Polinnia, benchè il libro che tiene nella sinistra sia attributo straordinario a detta Musa, la sesta colla maschera tragica e la spada Melpomene, la settima colla maschera comica Talia, l'ottava col ruotolo Clio e la nona col globo infine Urania. Ma siccome al mio parere una tale denominazione è priva di fondamento – imperocchè nè la poesia nè l'arte plastica antica non hanno mai distribuito fra le nove sorelle le singole arti, i singoli contrassegni ed i singoli nomi in virtù d'un sistema certo e incontestabile – così io la lascerei da parte, tanto più che non riusciremmo nell'impiegare lo stesso sistema di denominazione sull'altro sarcofago *a*. Già la mancanza di uno dei più comuni attributi, delle tibie cioè, deve confondere tutto quel sistema, in cui le tibie sono contrassegno indispensabile di Euterpe. Essendo dunque diggià impossibile di riconoscere Euterpe in *a*, non meno difficile si è di ritrovare Polinnia. All'idea che siamo avvezzi a farci di siffatta Musa, corrisponderebbe ottimamente la prima figura, la quale sta inviluppandosi nel suo mantello, mentre peraltro la figura in cui dovemmo riconoscere Polinnia in *b*, si trova esattamente ripetuta in *a* nello stesso posto. Confessiamo adunque francamente di non poter denominare tutte le sorelle. E la causa ne è manifesta. Il fondamento di cotale denominazione non è altro che un compromesso di tradizioni divergenti tra loro e ripugnanti, giacchè l'unica fonte a cui l'antichità dovette ricorrere nel distribuire fra le Muse le varie arti, furono i loro nomi. Questi però son assolutamente vaghi e non significano che qualità generalmente convenienti alle divinità della musica, del canto e della danza. Μελπομένη è la can-

tante, Θαλεία l'allegra, Καλλιόπη che ha la bella voce, Τερψιχόρη che si diletta nel coro ballante ecc. Questi nomi universali non esprimono la natura di una certa Musa, anzi convengono a tutte le sorelle insieme, giacchè ogni Musa canta, suona e balla. Era dunque conseguenza naturale che, non esistendo nella poesia greca un poeta, il quale con vigore omerico avesse fissato e determinato le facoltà delle singole Muse, i saggi per farlo, non istituiti prima dei tempi della decadenza della letteratura greca, dovettero riuscire divergenti, tanto più che i doni delle Muse non furono invocati solamente dai poeti e dai musici, ma eziandio dai filosofi sofisti retorici grammatici ecc. Ognuno per il proprio suo scopo e per la propria sua arte classificò le Muse, e mentre a mo' d'esempio l'uno fa cantare la Musa Polinnia le lodi degl' iddii ed eroi, un altro vede in essa la rappresentante della pantomima e un terzo le attribuisce la storia. All' incontro di questo caos di denominazioni eterogenee, i dotti si sono affaticati in vano di costruire un sistema col quale i nomi, i contrassegni e le facoltà delle Muse incontestabilmente potessero mettersi in accordo. Dobbiamo dunque rinunziare alla soddisfazione di appellare le singole Muse coi belli nomi di Esiodo, contentandoci d'indagare, in che guisa i diversi artisti abbiano caratterizzato le Muse come rappresentanti di singole arti.

Oltre la mancanza delle tibie è da osservarsi che nel sarcofago *a*, prescindendo dalle maschere, la Musa della commedia non si distingue dalla Musa della tragedia se non nel vestimento più leggiero che lascia ignude le braccia e la spalla destra, mentrechè in *b* la Musa della tragedia insieme alla maschera tiene la spada. Gli attributi delle altre Muse, la lira cioè, la testuggine (ambedue deposte su piccoli rialti di terra),

il globo, il ruotolo e il dittico si trovano identicamente adoperati in *a* ed in *b*. Non c'è dunque altra differenza nel caratterizzare le Muse se non che i contrassegni son applicati più parcamente in *a*, più largamente in *b*. Questo momento però basta a decidere la quistione, qual sarcofago abbia conservato l'originale più puro e più fedele. Per questo scopo bisogna che ritraggiamo con rapidi tocchi il tipo delle Muse quale si è sviluppato in quel genere di monumenti, sui quali in primo luogo si fonda la nostra conoscenza ed i quali coi nostri sarcofaghi non derivati da una serie di statue] hanno certa affinità, vale a dire nei vasi dipinti.

Conforme all'idea che delle figlie di Giove e Mnemosine avea propagata la poesia greca, pure nell'arte figurativa, della quale i vasi dipinti sono i testimoni più antichi, le Muse appariscono come divinità meramente musicali. Sia che prestino l'orecchio alle armonie della cetra di Apolline, o accompagnino il suo suonare col loro canto, sia che riddino graziosamente attorno a lui, ovvero assistano alla gara fra lui e l'infelice suo rivale Marsia, sia che concelebrino le nozze di Peleo e Tetide o degnino del loro epitalamio perfino i mortali Giasone e Medea, in tutti questi casi le Muse hanno un carattere musicale. L'influenza di cotal carattere sul distinguerle mediante contrassegni non potè esser non grande. Le Muse che ballano non ebbero bisogno di nessun'attributo; a quelle che cantano, se mai ci volesse un segno esterno, bastò un ruotolo col testo del canto, e a quelle che accompagnano il canto coi suoni d'istrumenti, furono adatte le tibie e la cetra. Ed ecco appunto la maniera, la quale troviamo adoperata sui vasi dipinti. Quanto più antichi i vasi, tanto più scarsi sono gli attributi. Sul

vaso François p. e. di tutte le Muse sola Calliope tiene una siringa; sui vasi più recenti aggiungonsi le tibie il ruotolo la cetra; ma il globo e la maschera, il primo simbolo d'una scienza, la seconda d'un'arte la quale già eccede il carattere meramente musicale, sui vasi dipinti non si trovano mai usati come simboli di Muse. La donna colla maschera che talora si scorge sui vasi, non è una Musa ma, secondo le iscrizioni appostevi talvolta, la personificazione della tragedia o commedia ed appartiene al corteggio di Bacco, non a quello di Apolline.

Da questi cenni risulta che il sarcofago *a*, in cui, oltre il merito della disposizione appalesasi più grande semplicità ed economia nell'applicare gli attributi, si scosta meno lungi dall'originale che non fa il suo compagno dove il carattere delle Muse corrisponde più alle idee volgari manifestatesi in tempi più recenti. Dall'altra parte quei ragguagli ci forniscono, per l'età dell'originale dei sarcofaghi un terminus a quo. Essendo cioè caratterizzata la Musa delle scienze astronomiche mediante il globo, e le Muse della tragedia e della commedia mediante le maschere, non v'ha dubbio che l' invenzione dell'originale deve attribuirsi ad un'epoca più recente di quella delle pitture vascularie. Disgraziatamente bisogna ci contentiamo di questa vaga determinazione, dacchè per fissare il terminus ad quem ci mancano per ora mezzi sufficienti. Un solo punto voglio accennare piuttosto che ampiamente esporre. I contrassegni delle Muse, adoperati in opere statuarie e sarcofaghi, dividonsi in varie classi, l' una più recente dell' altra. La clava p. e. che regge la Musa della tragedia, appartiene ad un' epoca più recente della spada, di cui altrove vediamo fornita la stessa Musa, e la spada di bel nuovo non le vien attribuita che

quando la maschera tragica, il suo contrassegno genuino, non sembrava più sufficiente. La Musa della commedia originalmente non ha che la maschera comica; più tardi vi si aggiunge il pedo, e nelle opere recentissime la troviamo vestita di quel chitone peloso che è proprio agli attori comici. La Musa dell'epopea recita dal dittico le lodi degli eroi; più tardi ella ha lo stilo e non declama più, ma mette in iscritto il poema. La Musa del canto che tiene il ruotolo, si trasforma, ricevendo anch'essa lo stilo, nella Musa della storia, e via discorrendo. Nei nostri sarcofaghi vediamo applicati alle Muse i contrassegni più antichi. Le Muse col ruotolo, non avendo lo stilo, debbono esser considerate piuttosto come rappresentanti del canto che della storia; le Muse col dittico, anch' esse prive di stili, stanno declamando; le Muse della commedia non hanno altro contrassegno che la maschera e la Musa della tragedia, almeno in *a*, ha conservato l' attributo più semplice. Laonde i nostri monumenti rappresentano un tipo delle Muse posteriore, è vero, a quello di cui ci fanno testimonianza le pitture vascolari, ma di gran lunga anteriore a quello ovvio sui volgari sarcofaghi romani.

Le facciate laterali del sarcofago *a* esibiscono due scene del mito di Marsia, vale a dire, la gara tra lui ed Apolline, e il supplizio del Satiro. Il lavoro è rozzissimo e le rappresentanze non presentano nulla di nuovo nè riguardo il concetto nè quanto all'esecuzione, cosicchè da ulteriori spiegazioni possiamo dispensarci. Questa aggiunta però non è senza interesse, imperocchè è ben possibile che ci abbia conservata la genuina intenzione dell' artista. Siccome cioè nei migliori tempi dell'arte antica le Muse non vengono mai rappresentate sole da se, ma sempre messe in rapporto

con qualche altra divinità o con un certo fatto da cui la loro presenza è cagionata – e facilmente ne intendiamo il motivo, perchè la riunione di nove sorelle senza centro e senza azione è oggetto poco conveniente a rappresentanze artistiche –, così è probabile che le Muse, effigiate adesso sulla faccia principale del sarcofago, originalmente non fossero che persone accessorie, le quali intervennero alla gara di Apolline e Marsia nella loro qualità di compagne dell'iddio e di giudici della lite. Mettiamo la scena della facciata destra dove Marsia è raffigurato suonante le tibie, mentre Apolline ascolta, fra la quinta e sesta Musa, e comprenderemo allora gli sguardi disprezzanti con cui queste deità osservano l'ardita impresa del Satiro di entrare in una gara musicale col dio stesso della musica. E la mancanza delle tibie fra gli attributi delle Muse troverà forse la sua spiegazione appunto nella circostanza che il Satiro si è impadronito di questo strumento.

A. Trendelenburg.

SULLE MURA E PORTE DI SERVIO

(Mon. dell'Inst. vol. VIIII tav. XXVII)

Nello studio della topografia romana poche son le questioni di risoluzione così difficile come quella riguardante l'andamento seguito dalle mura serviane, e la posizione delle porte che s'aprivano lungo la linea da esse descritta. Infatti se Dionigi d'Alicarnasso parlando dell'istessa costruzione, nell' età augustea, la chiama δυσεύρετον διὰ τὰς περιλαμβανούσας αὐτὸ πολλαχόθεν οἰκήσεις (IV, 13), deve essere certamente molto più δυσεύρετον ora, dopo che diciannove secoli di abbandono e ruina hanno intieramente cangiato l'aspetto della città.

Questa questione è al tempo istesso di somma importanza per la ubicazione di moltissimi edifizii registrati nei cataloghi la cui giacitura è intimamente collegata con l'andamento delle mura di Servio. Quindi la troviamo discussa più o meno distesamente da tutti i topografi, dei quali può vedersi il catalogo nel proemio all'*Indicazione topografica* del Canina (p. 4-23). Fra gli autori che ne hanno trattato *ex professo* ci limiteremo a citare l'opera del Nibby, e Sir William Gell (Roma 1821), le tre dissertazioni di Stefano Piale (Roma 1833), la insigne monografia del Becker *de Romae veteris muris atque portis* inserita quasi completamente nell'*Handbuch der Römischen Alterthümer* (p. 92 segg.) e finalmente alcuni importanti paragrafi nella *History of the city of Rome* di Tommaso Dyer (p. 47 segg.), e nella *Rome and the Campagna* del Dr. Burn. Per quanto duro riesca il confessarlo, dopo le esagerate accuse che il Becker ci scaglia ad ogni periodo, è innegabile che la sua monografia servirà d'ora innanzi di fondamento alla questione che intendiamo trattare. Egli, dopo corretti e spiegati correttamente i passi degli scrittori, si è sforzato dimostrare, quanto erronee fossero molte opinioni tenute fino allora per indiscutibili dal comune dei topografi; benchè in ciò fare sia anche egli, alla sua volta, caduto sovente in errore. Quanto poi al fissare sul terreno l'andamento preciso delle mura di Servio, il Becker si è sempre tenuto sulle generali, senza curarsi degli avanzi già scoperti al suo tempo. Ora poche difficoltà

cadono sul loro andamento generale, e fino a che la questione rimanga entro questi incerti limiti, quali conseguenze ci sarà dato dedurne riguardo quei monumenti la cui ubicazione dipende da quella del recinto serviano? Affinchè la discussione in cui entriamo, abbia risultato soddisfacente per la topografia urbana, non dobbiamo limitarci a scuoprire, se p. e. lo pseudo-aventino era, o no compreso nei limiti della città, ma dobbiamo stabilire con esattezza la linea che le mura descrivevano attorno ad esso. In ciò fare noi ci varremo delle scoperte moltiplicatesi inaspettatamente in questi ultimi anni, molte delle quali rimangono tuttavia ignote al di là delle rive del Tevere; e se con questo non giungeremo a pronunciar l'ultima parola sulla questione, avremo in ogni caso facilitato agli archeologi la strada per la risoluzione definitiva del problema.

§ I.

Fortificazioni di Roma anteriori a Servio Tullio.

Qualunque possa essere l'oscurità che avvolge i primordi della storia romana, è certo che le fondamenta della città furono gittate sul Palatino; ed è probabile che la medesima fosse subito munita di fortificazioni (Livio I, 7). È difficile definire, se queste fossero composte di un semplice terrapieno con fossa e steccato, ovvero di solide mura. Aurelio Vittore parlando di Romolo dice « *et ut eam* (urbem) *prius legibus muniret quam* moenibus, *edixit ne quis* vallum *transiliret* (de vv. ill. I). La voce *vallum* ben s'accorda con l'ἔρυμα e col τάφρος di cui parla Dionisio (l. II p. 78): ma siccome è duopo pur conciliare le espressioni degli scrittori con le scoperte recenti che ci restituirono avanzi della cinta murata del Palatino, noi supporremo che Romolo nella fretta dell'edificare si contentasse dapprima di fortificarlo con fosse e steccati; ma che in seguito forse alla minaccia delle guerre sabine, sostituisse a quelle leggiere opere di difesa una robusta muraglia. Perciò Dionisio parlando dei preparativi di guerra fatti da Romolo contro Tazio sostituisce alle voci ἔρυμα, e τάφρος l'espressione τεῖχος; perciò Cicerone descrive il *murum Romuli* siccome *definitum ex omni parte ar-*

duis praeruptisque montibus (*de rep. II.* 6): e perciò Livio parla dell'ammirazione dei Sabini convenuti ai ludi consuali al vedere *situm* moeniaque *et frequentem tectis urbem* (I, 9).

Stabilita l'esistenza delle mura, determiniamone l'andamento. Il Becker (l. c. p. 15 sq.) ha cercato dimostrare che qualunque possa essere stata la differenza fra le mura e il pomério nell'epoca repubblicana e imperiale, per ciò che riguarda la Roma primitiva, mura e pomerio ebbero l'istesso andamento. Questa asserzione deve essere modificata, almeno per ciò che riguarda l'angolo della collina verso il Velabro, ove le mura si veggono addossate alla scarpata del monte; mentre il pomerio secondo il celeberrimo passo di Tacito (*Ann.* XII, 24) giungeva fino al toro di bronzo posto nel foro boario. Nel resto del perimetro possiamo poi determinare con precisione quasi matematica la larghezza del pomerio romuleo, cioè di quello spazio esteriore *quod neque habitari neque arari fas erat* (Livio I, 44); perchè mentre le mura appariscono per ogni dove innalzate a metà della pendice del colle, il pomerio poi secondo Aulo Gellio *Palatini montis radicibus terminabatur* (XIII, 14). La forma della collina è quella di un trapezio; e siccome fra il trapezio e la figura quadrata v'è massima analogia, così possiamo perdonare agli scrittori l'inesattezza geometrica di aver detta *quadrata* la nuova città (Dionys. II, 65: Plutarch. *Rom.* 9: *Cass.* Dion. Fragm. Vales 3, 5 - Fest. ed. Müll. p. 258 - Solin. I, 17).

Tacito nel passo accennato, descrivendo l'ambito del pomerio, nomina cinque capisaldi diversi, quattro dei quali, cioè il foro romano, il boario, l'ara di Conso e le Curie vecchie, indicano altrettanti angoli: il quinto, cioè il sacello dei Lari, indica un punto intermedio nel lato N. E. Due degli angoli, cioè il foro romano ed il boario, sono ben conosciuti; incerta però è la posizione degli altri due: in seguito di che alcuni restringono la Roma Quadrata al perimetro degli Orti già farnesiani; altri la estendono a tutto intero il giro della collina. Questa opinione mi sembra la vera; e per sostenerla recherò un argomento degno di essere contrapposto a quelli recati dal Dyer nell'opera summentovata (p. 16 sq. ed. 1865).

In memoriam conditae . . . urbis primaeque eius formae, servabatur in Palatio locus saxo quadrato factus,

ubi latere ferebantur quibus boni ominis gratia in condendis urbibus uti solebant, qui locus et ipse Roma quadrata dicebatur (Becker l. c. p. 19). Questo monumento - probabilmente un ara simile a quelle che accompagnano le arcaiche rappresentazioni di Silvano, costruite di macigni quadrati - doveva necessariamente trovarsi nell' interno della città, perchè testifica Plutarco, come attorno ad esso ὥσπερ κύκλον κέντρῳ περιέγραψαν τὴν πόλιν [1]. Ora siccome Festo ci assicura che questo centro trovavasi *in Palatio ante templum Apollinis* (p. 258 ed Müll.), cioè fuori dei limiti assegnati alla città primitiva dal ch. Dyer; così è necessario estendere tai limiti a tutta intera la superficie del monte, e quindi collocare l'ara di Conso presso la *Moletta*, e le Curie vecchie presso l' arco di Costantino. Del resto il Biondo ed il Fauno ci assicurano che tale anche era la tradizione del medio evo, perciò che riguarda le Curie vecchie; ed il Fauno aggiunge che lo spazio compreso tra S. Francesca Romana, e S. Pietro in vincoli *in molti istromenti antichi di notai si truova . . . cognominato alla Curia Vecchia (Antichità di R.* p. 106). Finalmente nel manoscritto di Pirro Ligorio conservato nella biblioteca Bodleiana di Oxford, e che ho a lungo studiato non solo perchè quasi del tutto ignoto agli archeologi, ma perchè scritto da lui nella sua giovinezza, quando cioè non erasi del tutto abbandonato al mal vezzo di mentire, in questo manoscritto, dico, alla pag. 55 verso e 56 retto dà una pianta molto verosimile dell'angolo del colle riguardante l' anfiteatro, e attribuisce decisivamente, secondo la tradizione, il nome di *Foro Vecchio* ad alcune rôvine di forma quadrata colà esistenti.

In secondo luogo se la città primitiva occupava soltanto la parte N. della collina, come avviene che Gellio dice senz' altra osservazione che l' *antiquissimum pomerium . . . Palatini montis radicibus terminabatur?*

L' ultimo e solenne argomento ci è dato dalla scoperta avvenuta il 14 genn. 1870 di un nuovo tratto delle mura romulee nella parte meridionale della collina sul confine tra la vigna Nussiner, e l'orto inferiore delle madri Salesiane. Questo prezioso avanzo dimostra che le

[1] In *Rom.* 11: benchè il biografo erri ponendo la Roma quadrata nel Comizio.

mura giunte all'ingresso di quelle camere dal ch. Visconti attribuite alla casa Geloziana (*Giorn. Arcad. N. S. v.* 62), non piegavano ad angolo retto verso l'interno del colle, ma proseguivano senza interruzione lungo l'intero versante S. O.

Cinque sono i tratti finora scoperti delle mura palatine, tutti costruiti ad un modo con massi di tufa, presi dalla roccia istessa del colle, disposti senza aiuto di cemento in letti orizzontali, alti dai 58 ai 62 centimetri, ed alternati secondo la maniera etrusca in uno strato nel senso della lunghezza, nell'altro secondo la larghezza. Nel primo tratto all'angolo sul Velabro, che è il più importante e il più conservato, i massi variano dai m. 1. 34 a 1. 62 in lunghezza, e da m. 0. 43 a 0. 49 in larghezza. La grossezza ordinaria del muro è di m. 1. 41; la massima altezza attuale m. 4. 20; però giunto all'angolo onde avere maggiore solidità la grossezza del muro, aumenta fino ai m. 4. 50.

Il 2° tratto inserito in costruzioni imperiali d'opera reticolata trovasi presso il Casino della vigna già Nusser; se ne veggono soltanto tre strati alti ciascuno m. 0. 59.

Il 3° tratto corrisponde all'ingresso della supposta casa Geloziana, e la sua direzione è perpendicolare alla scarpata del monte, cioè parallela all'asse dell'*intermontium* che qui ha principio. Prima dei recentissimi scavi la direzione di questo rudere poteva servire di appoggio all'opinione del ch. Dyer, il quale vi riconobbe uno degli angoli della Roma quadrata, quello cioè delle *Curiae veteres*. Ma nel decembre 1869 essendosene proseguita la scoperta, si vide come esso non seguita il suo cammino nell'interno del monte, ma a lui succede un muro di grandissimi blocchi di tufa compatto tagliati a bugna, e legati con cemento, il quale dopo essersi avanzato verso il monte per m. 4. 06 piega ad angolo retto, in modo da formare l'intelaratura della camera che chiamerò di Sestilio Rufo dai bolli del suo pavimento.

Il 4° tratto trovasi circa 60 m. più lontano sul confine dell'orto annesso alla villa Mills, composto di soli tre strati alti come sempre m. 0. 59.

Il 5° finalmente trovasi innanzi la fronte del palazzo dei Flavi non lontano dal tempio di Giove Statore. La posizione di questo rudere molto addentro nel colle, mal

s' accorda con la forma quadrata della città; ma noi la spieghiamo mediante la differenza fra mura e pomerio. D' altronde perchè Tacito si è dato la pena di indicarci un punto intermedio fra due angoli, soltanto nel lato N. E.? Appunto perchè quivi le mura piegavano un poco addentro, tanto per seguire la giacitura del terreno, quanto per facilitare la difesa della porta Mugonia, il punto più vulnerabile della città.

Gli scavi del comm. Rosa han tolto ogni dubbio sulla posizione delle porte Mugonia e Romanula: v'è però chi si ostina tuttavia a disputare sui loro nomi seguendo i vieti errori del Nardini e del Canina (*Ind. top*. p. 453). Ora che la porta vicina all' arco di Tito sia la Mugonia, si dimostra a questo modo. Livio dice che Tarquinio Prisco abitava ad *Jovis Statoris* (I. 41) e Solino aggiunge *ad Mugoniam portam* (I. 24). Ora il tempio di Giove Statore, e per conseguenza anche l' attigua porta Mugonia, trovavansi secondo Plinio (XXXIV. 6. 13) presso la statua equestre di Clelia; e siccome sappiamo da Livio che tale statua fu posta *in summa sacra via* (II. 13), dunque anche qui collocheremo la porta ed il tempio.

La porta Romanula trovavasi secondo Festo (p. 262 *ed. Müll.*) *in infimo clivo Victoriae*. Ora l'*infimus clivus* è stato scoperto all'angolo presso S. M. Liberatrice, dunque anche qui dee collocarsi la porta Romanula.

Per ciò che spetta alla terza porta, nulla abbiamo da aggiungere al poco che se ne conosce finora: parimenti ci asteniamo dal far parola degli accrescimenti successivi della città nell'intervallo fra Romolo e Servio, dopo tutto ciò che il Nibby ed il Piale hanno scritto sull'argomento. È tuttavia incerto, se di mano in mano che occupavasi una nuova collina, questa formasse una specie di città a parte, con mura e fortificazioni distinte, ovvero tutte insieme costituissero un corpo solo. Probabilmente avvenne l'uno e l'altro, mediante mura di congiunzione gittate attraverso le valli. L'unica fonte da cui possiam trarre un poco di luce su quest'argomento, sono le arcaiche iscrizioni rinvenute nel 1861 a S. Maria dell'orto in Trastevere (cf. Detlefsen *Bull. Ist.* 1861 *Marzo*), le quali poste a confronto con l'altra scoperta a Civita Lavinia nel 1826 (Henzen 6010), e con alcuni passi di Dionigi e di Cicerone (cf. Detlefsen *l. c.*), ci rivelano l'esistenza di un pago

Gianicolense, e di un altro sull'Aventino aventi amministrazione separata fino al cadere della republica. Possiamo riconoscere in questi *pagi*, la cui autonomia fu così lungamente rispettata, traccie di quello che era la città istessa prima che Servio pensasse a rinchiuderla in un comune recinto. Ognuna delle sette colline contenne probabilmente un pago separato, munito di fortificazioni, retto dal suo *magister*, sotto l' alta sorveglianza dei Re. E se il pago gianicolense e l' aventinese ritennero la propria amministrazione fino all' età augustea, a preferenza degli altri incorporati nell' amministrazione della città, ciò dipende da ragioni che non è questo il luogo di dichiarare. Del resto questo fatto non è senza esempio; basti rammentare ciò che avvenne di Antiochia all' Oronte, che Strabone chiama tetrapoli, come pure di Siracusa, la quale edificata primieramente sull' isola Ortigia, non altrimenti che Roma sul Palatino, fu poco a poco circondata da altre quattro città distinte Acradina, Tiche, Epipole e Neapoli, munite ciascuna di opere di difesa separate, e riunite finalmente in un corpo solo per mezzo del muro di Dionisio I. Veggasi su questa questione l'ottimo articolo del ch. Detlefsen citato di sopra.

La supposizione che le colline di Roma fossero circondate di mura e fortificazioni distinte, sembra confermata da alcune scoperte recenti, delle quali sarebbe difficile render ragione in modo diverso. Lungo la fronte del colle Viminale, dirimpetto la chiesa di S. Vitale, furono posti alla luce nei decorsi giorni (Febbraio 1871) avanzi di un muraglione che presenta tutti i caratteri del periodo dei re, sia per la qualità del tufa di cui è composto, sia per la mancanza assoluta del cemento. Due tratti ne sono stati scoperti alla distanza di m. 120 circa, poggiati sopra la rupe naturale del colle; il primo all'angolo S. O. del fienile spettante all' amministrazione militare, il secondo presso le ruine credute appartenere al lavacro di Agrippina. Questo secondo è il più importante, ed è composto di due maniere diverse: i primi quattro strati sono formati di massi di tufa rossastro, compatto e alti in media m. 0. 59: i nove strati superiori sono composti di pietre molto minori, di tufa cinereo con piccolissima bugna rilevata nel centro, simili a quelle del recinto serviano scoperto l'anno decorso nella villa Spithoe-

ver sul Quirinale. A questa seconda specie spetta l'altro frammento di sostruzione scoperto presso l'angolo del fienile suddetto, il quale, come dicemmo di sopra, dista dall'antecedente di m. 120 circa. Tanta estensione non sembra potersi attribuire ad un edifizio sia privato, sia publico dell'epoca reale; e quindi non dubitiamo di riconoscervi avanzi della fortificazione primitiva del colle, anteriore alla costruzione del recinto serviano. A quest'istesso periodo deve attribuirsi il muro scoperto alcuni anni or sono presso il cemeterio di S. Gregorio al monte Celio, aderente alla cappella di S. Silvia, celebre pei dipinti del Guido. Questo frammento è stato attribuito alle mura di Servio (*B. d. I.* 1869 p. 68) non saprei con quanta ragione. La fronte esterna del muro guarda il Palatino, e la valle fra questo e il Celio: dalla parte opposta sostruisce il ciglio del Celio. Ora la valle fra le due colline trovavasi non all'esterno ma all'interno del recinto serviano: quindi quel muro non ha nulla che fare con detto recinto.

§. II.

Delle mura e delle porte di Servio.

Venendo ora a parlare delle mura serviane, e tralasciando ciò che riguarda la storia della loro fondazione siccome cose abbastanza note, noi partiremo dalle sponde del Tevere presso la porta Flumentana, e avanzandoci da sinistra a destra incontreremo di nuovo le sponde medesime in vicinanza della porta Trigemina.

Che le mura di Servio nel tratto compreso fra il Tevere e il Campidoglio dividessero il foro olitorio dal boario, e il tempio della Speranza da quelli di Matuta e della Fortuna, è chiaro dal passo di Livio ove parla di triumviri creati *reficiendis aedibus Fortunae et Matris Matutae intra portam Carmentalem, sed et Spei extra portam* (XXV. 7): e siccome il tempio della Speranza stava nel foro olitorio, come si ha dai Calendarii Arvalico e Capranicense (in Agosto. Livio XXI. 62), e i tempj di Matuta e della Fortuna stavano nel foro boario, come si ha dal medesimo Livio (XXX. 27); dunque il muro di Servio che divideva quei tempj, doveva dividere anche i due fori. Ora i limiti del foro olitorio si possono seguire

almeno fino al n.° 35 in via della Bufala presso il suo bivio con la via della Consolazione, quelli del foro boario fino al ponte rotto (*pontibus et magno iuncta est celeberrima circo - Area quae posito de bove nomen habet* Ovidio *Fasti* VI 471) dunque nell' angusto spazio, che divide la via della Consolazione dal ponte rotto, dovremo collocare il principio delle mura di Servio. Adduco in conferma di ciò un altra osservazione. Sovente, cercando di determinare gli esatti confini delle XIV regioni urbane, ho domandato a me stesso, se le mura della città di Servio avessero potuto servire di base alla divisione augustea, in modo che la linea da esse descritta segni il limite fra due o più regioni consecutive. La difficoltà del problema nasce dalla irregolarità con cui la *Notitia* ed il *Curiosum* alterano l'ordine topografico degl' edificii posti lungo il perimetro di ciascuna regione. Quindi benchè le mie ricerche mi invitino a riconoscere nelle mura o almeno nel pomerio serviano il fondamento della divisione regionale della città, non oso ancora proclamarlo come cosa certa, troppo importanti essendo le conseguenze di cui una simile teoria sarebbe feconda per la topografia romana. Frattanto essa è vera per il trattato di cui favelliamo, in cui le mura dividevano la IX dalla VIII e XI regione. Infatti benchè i cataloghi ommettano di registrare il foro olitorio e il boario, che vedemmo divisi dalle mura, pure dalla parte della IX regione nominano il teatro di Marcello attiguo al foro olitorio, dalla parte dell'VIII il vico Iugario, che univa la porta carmentale col foro romano (Livio XXVII 37), e dalla parte della XI tanto il Velabro quanto il tempio della Madre Matuta (*Aedem matris deum;* cf. Canina *Indic. top.* p. 503).

Tre erano le porte che si aprivano in questo primo tratto, la flumentana, la trionfale e la carmentale, ma solo di due ci è nota la posizione. Che la flumentana corrispondesse sulle sponde del fiume, risulta dalle testimonianze di Cicerone (*ad Att.* VII 3), di Livio (XXXV 9. 21), di Paolo Diacono (p. 89 ed. Müll.), e dall' istesso suo nome. La carmentale poi soggiaceva alla rupe del Capitolino, insieme al vico Iugario, come può dedursi da Solino (I. 13) da Servio (VIII 337) da Asconio (*ad Cic. in toga cand.* p. 90. Orell.), e da Livio (XXXV 21). Dunque la porta trionfale deve collocarsi fra questi due li-

miti estremi. Non ignoro gli argomenti che il Becker adduce onde provare non aver mai esistito nelle mura di Servio una porta trionfale (*l. c.* p. 81 sq.): ma nessuna sottigliezza di raziocinio può distruggere la forza del noto passo di Cicerone (*in Pisonem* c. 23). *Cum ego Caelimontana porta introisse dixissem, sponsione me, ni Esquilina introisset, homo promptissimus lacessivit: quasi vero id aut ego scire debuerim, aut vestrum quispiam audierit, aut ad rem pertineat, qua tu porta introieris: modo ne triumphali, QVAE PORTA Macedonicis semper proconsulibus ante te patuit.* Non v' è chi non vegga come in questo passo la porta trionfale sia posta nell' istessa categoria dell' esquilina e della celimontana; e siccome queste spettavano al recinto della città, è necessario vi spetti anche la trionfale. Che poi debba essere collocata fra il Tevere, e il Campidoglio, risulta dalla descrizione del trionfo di Vespasiano data da Giuseppe Flavio (*Bell. iud.* VII 5. 4), la cui pompa mosse dal circo Flaminio alla volta del Massimo passando per la porta trionfale. Questa porta è raramente nominata dagli scrittori; onde con ragione il Dyer suppone che essa non costituisse uno dei comuni ingressi della città, ma fosse riservata soltanto per le occasioni di stato. - *proconsulibus* - come dice Cicerone, e aperta probabilmente lungo tempo dopo il regno di Servio (l. c. p. 51).

Subito dopo la porta carmentale le mura incontravano la rupe del Capitolino presso l'imbocco della via di monte Caprino, e proseguivano fin verso il sepolcro di Bibulo sempre mantenendosi sul ciglio estremo del colle. In prova di ciò non abbiamo soltanto il passo di Cicerone, ove descrive il muro *tum Romuli, tum etiam reliquorum regum,* siccome *definitus ex omni parte arduis praeruptisque montibus* (*de rep.* II 6), nè il passo di Dionigi ove lo dice posto ἐπὶ λόφοις . . . καὶ πέτραις ἀποτόμοις (IX. 68), ma ci vengono in soccorso le sue istesse ruine: intendo parlare dell'importante caposaldo esistente all' angolo N. O del cortile posto innanzi il palazzo Caffarelli, in posizione così inaccessibile che non posso darne esatta descrizione. Il luogo più opportuno per esaminarlo, è la piccola area sterrata sottoposta, con ingresso sul *vicolo della Rupe Tarpeia* innanzi il monastero di Tor di Specchi. Da questo punto apparisce quanto forte fosse la

posizione strategica del Campidoglio dalla parte del campo marzio; molto più se riflettiamo che due buoni terzi della rupe tagliata a picco, ἀπότομος, sono ora nascosti dall'accumulazione delle ruine. Non saprei stabilire, se questo avanzo di mura sia opera serviana ovvero appartenga a fortificazioni anteriori: certo le pietre di cui è composto, sembrano diverse dallo sperone adoperato da Servio, ma piuttosto assomigliano a quelle impiegate nell'ignoto antichissimo monumento scoperto l' anno 1865 entro il giardino del palazzo Caffarelli e di cui ha dato esatta descrizione il ch. Rosa (*Ann.* 1865 p. 382 seqq.). Queste ruine mi sembrano d' alto valore per definire la questione sulla giacitura rispettiva del tempio e dell'arce sulle due sommità del colle. Se il tempio occupava la sommità meridionale, come pensano alcuni topografi, le sue ruine dovrebbero essere apparse, almeno in parte, nel giardino Caffarelli: esse avrebbero dovuto presentare i caratteri dell' epoca in cui fu restaurato dopo i tumulti vitelliani l'anno 71 (Tacito *Hist.* IV. 53): e ammessa anche la sua totale distruzione, avrebbero dovuto scoprirsi almeno traccie della sostruzione rettangolare che lo cingeva all'intorno. Ora niente di tutto ciò s'è verificato: le ruine trovate nel giardino Caffarelli spettano ad un periodo la cui remota antichità ancor non ci è dato di scandagliare; ed anche al di fuori del suo perimetro, se appariscono antiche vestigia, esse presentano piuttosto tipo di opere di difesa, che non di sacri edifizii. Narra il Vacca *Mem.* 65, che sul *Tarpeio dalla banda della chiesa della Consolazione fabricandovi Muzio de Leis, e Agrippa Mace, vi trovaron nella costa del monte molti frammenti TVTTE OPERE DI QVADRO, che eran dirupati da quell' altezza.* Più esplicito è il racconto del Bartoli, che scrive così: *nel palazzo de' Caffarelli . . dalla parte che riguarda la piazza Montanara si è per ordine delli padroni del luogo disfatta quantità grande di mura smisurate, di grossezza di quasi 25 palmi, di una specie di peperino lavorato di grossi pezzi. . . delli quali si sono serviti nel fare alcune fabriche in monte Caprino. . . la qual fabrica si crede che fosse la rocca dell'istesso Campidoglio, fabbricatavi con modo religioso: perchè si vede che stimando li Romani il luogo, ovvero monte, come cosa sacrosanta, non ardivano di mutargli forma, ma solo fare*

nell' orlo della rupe tanto di piano, quanto servisse di letto alle prime pietre (Mem. ap. Fea v. I p. 253). Al disotto della pinacoteca capitolina, presso l'angolo della *via di monte Tarpeo*, si veggono sorgere dal suolo gli strati superiori di un muro di tufa che sarebbe molto conveniente esplorare: stante il suo carattere evidente d' opera reale, analogo a quello delle fortificazioni primitive della città. Quivi appresso corre l'orlo della rupe, nascosta dalle costruzioni moderne, la quale costituiva una difesa naturale di grande importanza. Molte altre ragioni, tratte da scoperte positive sono addotte nell'*Indic. Topogr.* del Canina per confermare l' esistenza del tempio di Giove Ottimo Massimo nel luogo ora occupato dalla chiesa e convento dell' Ara Coeli. Che poi questa fosse anche la tradizione del medio evo, si deduce indirettamente dal noto passo dei *Mirabilia;* ove si pone il *templum Junonis* (Monetae cf. Dyer l. c. p. 386) *ex alia parte Capitolii supra Cannaparam.* Ora nell' edizione dei *Mirabilia* data nelle *Effemeridi letterarie di Roma* del 1820, il commentatore scrive *Cannaparia, o Cannapara nomavasi quella parte che sovrasta all'ospedale della consolazione e sue adiacenze., siccome rilevasi dalla bolla dell' antipapa Anacleto II riferita dal p. Casimiro nella storia di S. M. in Araceli* (c. XVI). È inutile ricordare che il tempio di Giunone Moneta occupava un area *in arce*, *quae area aedium M. Manlii Capitolini fuerat* (Livio VII. 28).

A partire dall'angolo del giardino Caffarelli la rupe del colle, e per conseguenza la linea delle mura è nascosta dalle costruzioni moderne; nè mi è riuscito scoprirla che nel cortile di una piccola casa in via *della Pedacchia* n. 15, ove però mancano affatto traccie di mura. Il Piale ha dimostrato che prima dell' anno 1348, quando fu costruita la gradinata dell'Araceli, il Campidoglio era affatto inaccessibile dalla parte del campo Marzio (*Att. Acc. Arch. Rom.* 28 *Apr.* 1825): per conseguenza i tre accessi all'altipiano del monte, mentovati da Livio (III. 7, V. 26-28), Dionisio (X. 474), e specialmente da Tacito (*Hist.* III. 71. 72), ebbero tutti origine dall'interno della città. Io credo però che il monte fosse fortificato anche da questo lato: certo Tacito (l. c.) nomina *Capitolii fores*, le quali implicano l' esistenza di un muro; e siccome presso questa porta, *dextrae subeuntibus*, corrispondeva secondo lo storico il

portico del tabulario, sembra probabile che la grande sostruzione, su cui è posato il portico medesimo, diversa di costruzione e di materiali, abbia appartenuto alle antiche mura. Vero è che l'iscrizione di Q. Lutazio Catulo gli attribuisce SVBSTRVCTIONEM ET TABVLARIVM (*C. I. L.* I. 592); ma ciò non toglie che Catulo abbia potuto adattare al suo scopo opere anteriori all'anno 676, al quale ben difficilmente assegnerei l'intera costruzione.

Le mura della città propriamente detta, dopo avere abbracciato il colle capitolino lungo il lato rivolto al campo marzio, piegavano alquanto verso l'interno della gola che separa il colle suddetto dal Quirinale, attraversandola fra i numeri 81 C ed 81 E dell'attuale via di Marforio (Pellegrini *B. d. I.* 1870 p. 113) ove furono rinvenute l'anno 1862 in occasione dell'abbassamento del clivo. In quest'istessa occasione si scoprì il lastricato dell'antica via Mamertina, detta nel medio evo *Clivus Argentarii*, e *descensus Leonis Prothi*: onde non v'ha dubbio che appunto fra i numeri 81 C, ed E debba collocarsi la porta che nell'anno 245 di Roma prese il nome di Ratumena, come dicono Plutarco (in Public. 13), Plinio (H. N. VIII 42) e Solino (193, 3). Nell'*ordo Romanus* di Benedetto Canonico, dedicato a Guido di Castello, che poi divenne Papa Celestino II°, è nominato un *Arcus Manus Carneae*, che i *Mirabilia* sembrano attribuire ad Antonino Pio.

La *Graphia Aurea Urbis Romae* publicata dall Ozanam nel 1850 secondo il manoscritto del XIII sec. conservato nella Laurenziana a Firenze, ricorda una sciocca leggenda a proposito di quest'arco, dalla quale niuna conseguenza possiamo dedurre riguardo la sua destinazione: soltanto essa concorda con l'*ordo Romanus* nel collocarlo al principio del *clivus Argentarii* (cioè non lontano dal sepolcro di Bibulo). A me sembra molto probabile che quest'arco, dedicato o no ad Antonino, fosse innalzato nell'epoca imperiale sul posto già occupato dalla porta Ratumena, al modo istesso che l'arco di Gallieno fu sostituito nel terzo secolo all'antica porta Esquilina.

Varie sono le opinioni dei topografi riguardo l'andamento delle mura serviane a partire dalla porta Ratumena fin sopra la vetta del Quirinale. Il Piale (*Dissert. cit.* p. 6.) suppone corressero in linea pressochè retta dal sepolcro di Bibulo alla sommità detta di Montemagnanapoli, ove col-

loca la porta fontinale. Il Nibby, misurandone il perimetro, prende similmente la via delle *tre Cannelle*: identica direzione ha segnato il Becker nella pianta annessa alla sua monografia. Il ch. Dyer, seguendo Piale, colloca la porta fontinale a Montemagnanapoli, e segna, d'accordo con Kiepert, la linea delle mura fra la colonna coclide del foro traiano, e la basilica ulpia.

A me sembra che i topografi sullodati non abbiano avuto a calcolo, nel modo come si conviene, nè la configurazione altimetrica dei luoghi, prima delle grandi costruzioni di Traiano, nè le ruine delle mura istesse esistenti nel giardino Colonna. Egli è certò che l'altipiano del Quirinale, presso la colonna coclide, trovavasi metri 40, 085 al disopra dell' attuale livello del foro. È certo parimenti che quell'altipiano non era costituito da un punto matematico, ma da una specie di promontorio, che si avanzava nella direzione del Campidoglio. Ora ammesso che questo promontorio doveva avere una superficie più o meno grande e attribuendo ai suoi fianchi la inclinazione naturale alle pendici del Quirinale, saremo costretti a spingere le mura di Servio alquanto più al Nord, cioè verso la piazza dei ss. Apostoli, fin dove estendevansi le fabriche, e le dipendenze del foro Traiano; a meno che non ammettasi che l'elevazione del suolo restasse immediatamente al difuori delle mura, rendendole in questa guisa affatto inutili per la difesa della città.

In conferma della nostra opinione adduciamo le prove seguenti:

Il ch. comm. de Rossi, nella sua pregevole memoria sulle stazioni dei Vigili (*Ann.* 1857 p. 296.) ha dimostrato che Augusto nel distribuirle pei quartieri della città seguì l' antica ripartizione della *familia publica*, la quale *circa portas et muros disposita erat* (Paolo *Dig.* 15, 1.) per esser pronta a qualunque chiamata in caso d'incendio. Ora le memorie della I^a stazione dei Vigili sono venute alla luce al disotto del palazzo Muti-Savorelli; dunque quivi accanto dovevano esistere le mura serviane.

In secondo luogo esaminando i limiti delle regioni augustee lungo questo tratto, risulta evidentemente che le mura dividevano quivi la VII regione, Via Lata, dalla VI, Alta Semita, e dalla VII, Foro romano. Ora sui confini della VII regione, cioè lungo il pomerio delle mura, i catalo-

ghi pongono la coorte I dei Vigili, il Foro suario, ed il portico di Costantino. La coorte I dei vigili trovavasi sotto il palazzo Savorelli; il foro Suario presso s. Croce dei Lucchesi, detta altravolta s. Nicolò *in Porcilibus*: il portico di Costantino nei cortili detti di s. Felice [secondo le scoperte descritte dal Winckelmann *Storia delle Arti* III e dal Canina *Ind. Top.* p. 214]: dunque per questi tre punti dovremo tracciare la linea delle mura fino a congiungerla con l'avanzo, esistente nel giardino Colonna già descritto e disegnato dal Braun nel 1852 (*A. d. I.* 1852 p. 324 sg.). Questo avanzo è nascosto in gran parte dalle sostruzioni del tempio del Sole; ma quel poco che se ne vede basta a caratterizzarlo per opera serviana. Un altro importantissimo avanzo fu scoperto l'anno 1866 nel tratto superiore della nuova salita del Quirinale, compreso fra il portone detto della Panatteria e le stalle del Bernini, alla distanza di m. 36, 80 dall'angolo verso quest' ultime (v. tav. XXVII, 1). La sua direzione era perpendicolare all'asse della strada, e quindi al ciglio della collina: ora, se col Piale e seguaci collochiamo la porta Fontinale a Magnanapoli, come è che in questo punto invece di ritrovare le mura parallele all'orlo del colle, secondo i dettami di Cicerone e Dionisio, le troviamo perpendicolari? Appunto perchè questo era il luogo nel quale le mura salendo dalla sottoposta valle raggiungevano l' altipiano per poi volgere ad angolo retto verso N. E.

La larghezza del tratto scoperto era di m. 1,72, l'altezza massima m. 3,55, la lunghezza m. 16,30. Le pietre eran di un tufa simile allo sperone, disposte in uno strato nel senso della lunghezza, nell'altro secondo la larghezza: la loro altezza identica a quella che trovasi delle altre costruzioni serviane, cioè di m. 0,592, media di più che cento misure eseguite in luoghi diversi. Questa altezza corrisponde esattissimamente a 2 piedi romani; ed è una bella conferma delle ricerche eseguite dal Canina, in seguito delle quali egli potè fissare la lunghezza del piede in m. 0,296.

Dobbiamo ora determinare la posizione delle porte Fontinale, e Sanquale appartenenti al tratto fin qui descritto. Tralasciando tutto ciò che è stato publicato su tale quesito, senza giungere ad un risultato definitivo, come può vedersi nel Becker p. 70, credo poter collocare

decisamente la porta Fontinale a piedi del Quirinale, cioè nel punto ove le mura incominciavano a salir l'erta, non lontano dalla piazza *della Pilotta*. In appoggio di questa opinione potrei recare l'analogia evidente con la posizione delle porte Ratumena e Carmentale, collocate ambedue al piede del Campidoglio: e la scoperta di una antica strada, avvenuta in questo luogo, della quale rimangono alcuni poligoni posti in opera innanzi la fronte del palazzo Potenziani: e la probabilità massima che il foro suario avesse comunicazione diretta con l'interno della città. Inoltre il nome di Fontinale fu derivato certamente da qualche vena di acqua che quivi sorgeva: *Fontinalia fontium sacra. Unde et Romae Fontinalis porta* (Paul. Diac. ed. Müll. 85), la quale festa è ricordata nel calendario amiternino ai 12 ottobre, sotto il titolo di *feriae* FONTI, forse una delle tante che irrigavano il suolo della città detto da Cicerone *fontibus abundantem* (*De rep.* II 6). Ora sulla sommità di Magnanapoli, ove alcuni collocarono la porta Fontinale, non v'è traccia di sorgente, mentre è naturalissimo esistesse al piede della collina, benchè sia ora ostruita o nascosta dall'accumulazione delle ruine. Finalmente Livio narra che sotto l'edilità dei due Emilii nell'anno di R. 559, un portico fu costruito *a porta Fontinali ad Martis aram qua in campum iter esset* (XXXV 10). Questo passo ci obbliga a collocare la porta a livello del campo Marzio, a meno che non vogliamo supporre che il portico fosse stabilito su per l'erta rapidissima di un clivo, il dislivello fra Magnanapoli e il frammento della villa Colonna essendo di circa m. 30.

Riguardo la posizione della porta Sanquale, *proxima aedi Sanci* (Paul. Diac. ed. Müll. 345) concordiamo perfettamente col Becker, il quale scrive: *credibile est portam Sanqualem fuisse ea parte ubi nunc a salientibus aquae virginis (Fontana di Trevi) ad Quirinalem praecipuus est aditus (Via della Dataria)*. La scoperta di un sepolcro avvenuta quivi nell'anno 1866, poco discosto dalla linea delle mura, non lascia alcun dubbio sulla esattezza dell'opinione del Becker. Questo sepolcro è tuttavia visibile sotto l'angolo del fabricato detto di s. Felice incontrò il portone della Panatteria.

A partire da questo punto fino al di là della via delle quattro Fontane nulla possiamo dire di positivo riguardo

l'andamento delle mura. Il palazzo, e i giardini del Quirinale hanno interamente cangiato la forma primitiva del suolo, poichè è certo che il ciglio della collina, lungo questo lato, era ben netto e definito sollevandosi repentinamente sulla pianura soggiacente. Racconta il Bartoli che, facendosi un cavo nel giardino dei Barberini, si scuoprì uno stanzone alto più di 30 palmi, addossato alla pendice del monte; ed aggiunge che *la sommità del terreno vergine* era altri 30 palmi superiore alla volta dello stanzone (*Mem.* ap. Fea *Misc.* I 230), cosicchè l'altezza totale della scarpata superava i m. 13. Tale scarpata era sostenuta in parte dalle mura di Servio; un frammento insigne delle medesime fu scoperto al tempo del Bartoli istesso, *sfogandosi il terreno attorno al primo piano del palazzo Barberini* (l. c.), indicazione preziosissima, sfuggita, se non erro, al Becker, al Piale, al Nibby e quanti altri hanno trattato di proposito questo argomento.

I lavori di abbassamento del clivo sterrato, che da s. Niccola in Tolentino conduce alla strada di porta Pia, eseguiti or sono due anni, avevan fatto nascere la speranza di scuoprire il proseguimento delle mura descritte dal Bartoli, e che certamente dovevano attraversare quel clivo. Tale speranza è stata delusa, sia per la totale distruzione delle ruine, sia perchè lo sterro non è stato condotto alla profondità necessaria. Invece molti e belli avanzi di fabriche imperiali furon posti alla luce, di cui ho dato un cenno nel Bullettino del 1869 p. 229 sg. e che dal commend. de Rossi furono con molta sapienza attribuiti a quel gruppo di edifizii cognito fino dal sec. IV° sotto il nome AD DVAS DOMVS (*B. Arch. Crist.* II^a *Serie* n. 3).

Recentissimamente (gennaio 1871) essendosi demolito un tratto del muro di sostruzione della villa Barberini, lungo il clivo suddetto sono apparsi nuovi avanzi del fabricato medesimo, i quali se ancor conservano importanti segni del pristino splendore, niuna memoria ci restituirono riguardo la loro destinazione. Ricorderò soltanto la scoperta di uno speco di acquedotto, o cloaca con le pareti di opera reticolata, e la copertura di lastre di peperino, il quale, formando un angolo molto acuto con la strada moderna, sembrava dirigersi verso gli orti Sallustiani.

Proseguendo il nostro cammino attraverso gli orti annessi ai conventi di s. Susanna e della Vittoria, i quali

contengono certamente avanzi delle mura visibili al tempo del Bartoli (*Mem.* ap. Fea *Misc.* v. I p. 250), che ne stabilisce la grossezza in p. 12, giungiamo alla potente sostruzione della vigna Barberini, ora Spithöver, la quale è tutta fondata sopra la cinta serviana. Questo fatto fu già riconosciuto nel 1852 dal Braun, il quale ne tenne discorso nell'adunanza solenne per la fondazione di Roma (*A. d. I.* 1852 p. 324 sg.) e benchè ora l'accumulazione delle terre e la folta vegetazione ne nasconda una gran parte (Venuti *R. A.* I p. 159) è però visibile in cinque o sei punti diversi, ma specialmente al disotto dell' elegante casino che il sig. Spithöver ha costruito coi disegni del Tafel. La costruzione delle mura in questo tratto diversifica alquanto da quella ordinaria alle opere di Servio : i massi son molto minori, il tufa similissimo nel colore e nella pasta al peperino; e in tutto l' insieme del manufatto regna una irregolarità e negligenza, prodotta in parte dalle alterazioni eseguite nell'epoca imperiale. Infatti nella fondazione del nuovo casino si scoprirono ruderi di un fabricato di grande importanza, stantechè alcuni dei muri d'opera reticolata misurano oltre a due metri in larghezza. Della sua età ci possono dare alquanto lume i bolli seguenti ritrovati nel corso dei lavori:

1. MVRTILI DOMIT*iae p. f. lu* || DOLIAR · V*eru* supplito secondo il Marini *Arv.* 667. Mirtilo esercitava le fornaci Liciniane nel 123, come risulta dalle figuline del Muratori (321 9), dello Spreti (*M. C.* 222), e del Boldetti (530), la quale data concorda colla seguente

2. OP DOL....... LVCIL || APR ETPAET COS

3. RIORVFIONI Quad. lett. rilev.

Il più importante avanzo delle mura nell'interno della proprietà Spithöver fu scoperto l' anno 1869 non molto lontano dalla biforcazione delle odierne vie Salaria e Nomentana (v. tav. XXVII n. 2). Esso era composto di nove strati di pietre sovraposti, simili a quelle che abbiamo veduto impiegate in questa parte del recinto di Servio, e per conseguenza diverse da quelle del prossimo aggere. Tale diversità non manca di ragione: l'aggere infatti, destinato a difendere la città nel punto più vulnerabile, attraverso una pianura unita, e di facile accesso, dovea necessariamente presentare una solidità particolare, mentre le mura

lungo la proprietà Spithöver erano quasi un accessorio alla difesa naturale, presentata dall'ardua rupe del colle.

Una sola porta, la *Salutaris*, aprivasi sul fianco Nord-Ovest del Quirinale così *appellata ab aede Salutis quae ei proxima fuit* (Paul. Diac. ed. Müll. 327). Tuttociò che sappiamo intorno al tempio della Salute, è la sua vicinanza al tempio di Quirino, testificata da Varrone (l. l. V 52) e da Livio (IX 31. 43); ma non per questo rimangono meno incerte ambedue Il Becker esita nel collocarla col Bunsen e l'Urlichs presso s. Susanna, ovvero col Canina presso il quadrivio delle quattro Fontane (l. c. p. 66). Questa seconda opinione mi sembra più vera per due ragioni; primo perchè il Bartoli ci assicura che le mura scoperte a suo tempo *rivoltavano verso le quattro Fontane* (ap. Fea *Misc.* I p. 250), il quale angolo mi apparisce come un indizio della vicina porta tanto per renderne l'accesso più agevole colla prolungazione del clivo, quanto per facilitarne la difesa. In secondo luogo mi sembra di ritrovare una traccia benchè languida della vicinanza del tempio della Salute nelle due epigrafi del *C. I. L.* n. 587, 588. La prima di esse che l'Olstenio ci assicura *Romae hoc anno* 1637 *in palatio Barberino ad montem Quirinalem reperta* fu dedicata dai Laodiceni di Siria (τῶν πρὸς τῷ Λύκῳ) al popolo romano QVEI SIBEI SALVTEI FVIT: la seconda che il Gudio vide *Romae in aedibus Quirinalibus Barberinorum*, rinvenuta certamente nell'istesso luogo, fu posta dal popolo efesino al romano SALVTIS ERGO. Le iscrizioni sono gemelle: incise ambedue *in tabula magna lapidis tiburtini*, e spettano ambedue secondo la congettura del Mommsen all'anno 673 (*C. I. L.* l. c.). Ora l'allusione che esse contengono alla SALVTE, e l'essere state trovate nell'istesso luogo vicino al palazzo Barberini ed alle mura di Servio, non mi pare opera fortuita del caso; ma preferisco di vedervi allusione al *templum Salutis* che sappiamo avere esistito in questi dintorni [1]. Per conseguenza non dubiterei di ammettere per vera l'opinione del Canina, e di collocare con lui la porta Salutare non lungi dall'intersezione dell'odierna via delle quattro Fontane con le mura di Servio.

[1] Il ch. Mommsen congettura che tali iscrizioni spettino al Capitolium Vetus.

Venendo ora a parlare del famoso aggere che ha saputo resistere ai disastri di 25 secoli, e che ora costringe i suoi demolitori a far uso della forza della polvere (cf. *B. d. I.* 1870 p. 46) è d'uopo premettere un cenno brevissimo delle condizioni fisiche del suolo in questa parte della città.

Il vasto altipiano che dalla porta Salara si estende fino al di là dell'anfiteatro Castrense, dalla parte del Tevere termina, per così dire, a simiglianza di una mano, di cui quattro diti corrisponderebbero ai quattro colli Quirinale, Viminale, Cispio, ed Oppio separati fra loro da tre valli ove ora corrono rispettivamente le tre strade di s. Vitale, di s. Pudenziana, e di s. Lucia in Selce. Due altre valli avanzandosi in direzione perpendicolare alle tre succennate (cioè da un lato da s. Pietro e Marcellino verso la villa Caserta, dall'altro dai giardini Sallustiani verso l'attuale bivio della Nomentana con la Salaria) restringono l'altipiano in modo da formare quasi il polso della mano cui accennavamo di sopra.

Servio Tullo, nel fortificare questo lato della città, si valse con molta accortezza delle condizioni del suolo; egli cioè riunì semplicemente le due valli transversali con una fossa profonda, di guisa che il polso venne affatto troncato, e i quattro colli separati decisamente dal resto dell'altipiano. *Collem Quirinalem, Viminalem, et Esquilias urbi addidit; aggerem fossasque fecit* (Aur. Vict. *de v. ill.* 7). Dionisio, Strabone, Livio, e modernamente il Nibby, il Becker, il Canina, il Bergau e il Pinder (*A. d. I.* 1862 p. 126 sg.) hanno descritto l'aggere, la sua forma, le sue dimensioni in modo che nulla quasi rimane da aggiungere alle cose esposte da loro. Per conseguenza io intendo limitarmi a quelle sole notizie che sfuggirono alla loro attenzione, e all'esame delle scoperte avvenute dopo il 1862, quando il Bergau e il Pinder pubblicarono la loro pregevole relazione.

L'elevazione dell'aggere incomincia ad apparire, come è noto, all'angolo delle vie del Maccao e di porta Pia nell'orto dei pp. Certosini, e prosegue senza alcuna interruzione lungo la medesima via del Maccao fino al punto in cui incontra lo stradone di s. Lorenzo, e il terreno spettante alla società delle ferrovie. Nell'anno 1866, dovendosi fondare i pilastri del cancello detto della piccola

velocità, si scoprì la parte superiore del muro di sostegno dell'aggere, del quale furono demoliti soltanto tre strati (v. tav. XXVII n. 3). Quest'importante notizia mi è stata comunicata dal sig. Gramiccia sorvegliante dei lavori allora eseguiti, con l'indicazione precisa che il centro del muro coincide col centro del nuovo cancello. Gli strati distrutti erano di tufa, cioè spettanti, come vedremo tra poco, alla sommità del muraglione.

Il monte detto della Giustizia, che rincontriamo appena entrati nel cancello, è dovuto in parte agli scarichi avvenuti, quando fu livellato il terreno per l'attigue terme di Diocleziano, in parte alle aggiunte fatte da Sisto V, quando ridusse questo luogo a giardino di delizia (cf. Hübner *Sixte V* v. II). Ma ad onta di così grande accumulazione di terre, il taglio eseguito dalla società delle ferrovie ci ha mostrato la sezione dell'aggere tanto netta e decisa, che le misure presene dai ch. Bergau e Pinder possono ritenersi di esattezza quasi matematica.

L'intera fortificazione, come risulta tanto dal racconto di Dionigi e Strabone, quanto dalle odierne scoperte, era formata al modo seguente. All'esterno correva una fossa, larga ᾗ βραχυτάτη (Dionis. IX 68), più che cento piedi (m. 29, 600), profonda p. 30 (m. 8, 88). Di questa sono state scoperte traccie negative, ossia si è rinvenuto all'esterno del muro un tratto di suolo riempito artificialmente di antichi rottami, largo più o meno m. 40 e circoscritto in un lato dalle mura, nell'altro dal suolo vergine. La riempitura della fossa dee essere avvenuta nella prima metà del II secolo, cioè fra l'età di Plinio che ammirava *aggeris vastum spatium* (*H. N.* 36, 15) e l'anno 123 quando vi fu costruito un edificio di qualche importanza, restaurato poscia nel quinquennio 132-137, siccome ho descritto nel *B. d. I.* 1870 p. 47 sg. Però l'insieme delle ruine scoperte fino ad oggi, e di cui con somma fatica, e non senza opposizione ho rilevato la pianta, spetta alla seconda metà del IV secolo, e forse agli inizi del V. Tale zona di case appoggiavasi da un lato alle mura dell'aggere, nascondendolo affatto alla vista; dall'altro corrispondeva sopra una strada larga m. 4,80, parallela all'aggere, e da esso distante m. 48, 50 Un tratto della medesima lungo circa 20 m. fu scoperto nel 1868 e immediatamenre distrutto; un secondo tratto, in prosecuzione dell'antecedente, è stato

scavato al momento in cui scriviamo (21 febraio 1871) ed apparisce tutto solcato dall'attrito delle ruote. Non v'ha dubbio che questa via correva lungo la sponda orientale della fossa; ci fornisce quindi una preziosa conferma dell'accuratezza delle misure date da Dionigi, ove dice che il minimo della larghezza della fossa superava i m. 30. (v. tav. XXVII n. 4).

Per ciò che spetta all'aggere, conviene distinguere il muro di sostruzione, ed il terrapieno.

Il muro di sostruzione è basato sopra un fondamento di massi enormi di tufa largo in media m. 3,63. Al livello dell'antico terreno sorgeva la costruzione di massi molto considerevoli di peperino, ἁμάξιοι λίθοι come dice Dionisio (*loc. cit.*), alcuni dei quali raggiungono la cubicità di m. 2,29. Questi massi sono disposti in quattro strati dell'altezza complessiva di m. 3,04, e sono collegati fra loro mediante sbranche di ferro lunghe m. 0,18, larghe 0,03, grosse 0,008, ripiegate in squadra alle estremità. Ai quattro strati di peperino succedono altri otto di tufa giallastro e friabile alti ognuno due piedi romani (m. 0,592), cosicchè l'altezza totale del muro di sostruzione (l'attuale) è di m. 7,77. Per ragione di solidità ed affinchè potesse meglio resistere alla pressione del terrapieno interiore, esso è rinfiancato di tratto in tratto da speroni larghi in quadro m. 2, 045, e distanti in media m. 5, 57, anche essi con la parte inferiore di peperino, la superiore di tufa [1] (v. tav. XXVII n. 5. 6).

L'aggere o terrapieno nella parte interna del muro venne formato con la terra estratta dalla fossa esteriore: διόπερ τάφρον βαθεῖαν ὀρύξαντες εἰς τὸ ἐντὸς ἐδέξαντο τὴν γῆν (Strabo V 3). Veggasene l'esatta descrizione nel sullodato articolo dei sigg. Bergau e Pinder, che sarebbe ora superfluo il riportare, non avendo alcun che di nuovo da aggiungervi. Esso è formato di strati successivi inclinati verso il muro di un angolo proprio alle terre sciolte, e vi possiamo studiare tutto il processo del lavoro, e la diversità dei materiali incontrati di mano in mano che approfondivasi la fossa: poichè gli strati più vicini al muro sono formati di terra vegetale; seguono altri di sabbia

[1] Proseguendosi i lavori si è testè rinvenuto che il peperino sparisce affatto, e la sostruzione prosegue interamente costruita di tufa.

tufacea ; e finalmente i più distanti presentano una specie di pozzolana nera, che realmente costituisce il fondo del terreno. Come all'esterno della fortificazione una linea di case fu appoggiata al muro, quando era ormai divenuto inutile alla difesa della città, così all'interno un altro grandioso edifizio nell'epoca dei primi Antonini fu addossato al terrapieno dell'aggere. Fino dall'anno 1862 negli scavi diretti dal sig. barone Visconti e dal cav. C. Lodovico suo nipote, si scuoprì un grandioso ninfeo adorno di statue ed altre insigni memorie, del quale la pianta fu rilevata dal ch. cav. Fontana. Speriamo che questa pianta non mancherà di accompagnare l'articolo, che il sullodato cavaliere Visconti ci ha promesso su tale argomento, e che è atteso con giusto interesse da' cultori della romana toprografia (cf. Visconti *B. d. I.* 1869 p. 213) nello scopo di poterlo collegare con le scoperte successive, avvenute specialmente nell'anno 1869, quando gli scavi furono proseguiti per conto di alcuni giovani signori. Non meno di 14 camere furono sterrate in questa occasione, coi muri di bellissima opera laterizia, adorni di pitture rappresentanti figurine ed animali diversissimi, entro fascioni e riquadri disposti con molto gusto. L'edifizio contava almeno tre piani, posti in comunicazione mediante una scala, coi gradini di travertino [di cui 22 ancora al posto], sotto la quale corrispondeva uno stanzino con le pareti ricche di graffiti, di un carattere molto chiaro. Ebbi il piacere di accedere in questo luogo con l'illustre sig. comm. de Rossi, il quale, mi ricordo, vi lesse fra gli altri il nome SVLLA: mentre ci disponevamo a ritornarvi, per prendere nota con maggior comodo di quei graffiti, essi furono distrutti insieme allo stanzino che li conteneva

Fra i rottami che ingombravano le differenti stanze, ho copiato i bolli seguenti, i quali non dubito di credere provenienti dall'edificio istesso:

C · RABIR E SEX

OPDOL. EX PRC. IVLI STEPHAN || APRO ET CATVL COS. Corona. Flavio Apro e Fabio Catullino ebbero i fasci nel 130. Giulio Stefano Alessandro (Marini Ms. 382) pochi anni prima possedeva le fornaci Geniane, appaltate da Peduceo Lupulo (Fabr. VII 148.)

EXPRMAEMILI PROCLI O·D

CNDOMIT*ari*GNOTI || .....QFEC cf. Fabr. VII. 204 —

Mur. 499. 12 — *B. I.* 1870 p. 49.

MAP......CELSO ĪI COSEXPRVV̲PINSAL

Da questi bolli apparisce che le ruine scoperte l'anno 1869 ben si collegano col ninfeo scoperto sette anni prima, la cui età fu giudicata dal ch. Visconti contemporanea ai primi Antonini [1]. Lungo la fronte dell'intero edifizio correva una strada, il cui pavimento fu distrutto nel decorso febraio.

Da quanto abbiamo esposto fin qui, risulta che i lavori della nuova stazione sono stati di immenso vantaggio, e di perdita insieme per la topografia urbana: di vantaggio, perchè ci permettono di riempiere con certezza un grande vacuo nella pianta della V regione: di perdita perchè ci hanno privato per sempre di monumenti che avean saputo resistere alle vicende di 25 secoli.

A partire da questo punto fino in prossimità dell'arco di Gallieno, l'elevazione dell'aggere si mantiene evidentissima specialmente nella vigna di S. Antonio, di modo che niun dubbio può rimanere sul suo andamento: non rimane quindi che a fissare il sito delle porte Collina, Viminale, ed Esquilina, che secondo il racconto di Strabone (l. c.) costituivano l'accesso della città da questo lato.

La porta Collina trovasi all'estremità N. dell'aggere nel punto, ove ora è intersecato dalla strada di porta Pia. Le scoperte recentissime avvenute alla porta Salaria non lasciano alcuna incertezza su ciò; poichè tracciando una linea lungo la fronte dei quattro sepolcri scoperti sul fianco destro dell'antica *Σαλαρία...ὑπὲρ τῆς αὐτῆς πύλης ἀρχομένη τῆς Κολλινῆς* (Strabo V. 3) e prolungandola in direzione dell'aggere troviamo che lo taglia precisamente nel punto ove la via del Maccao sbocca in quella di Porta Pia.

Più difficile torna il determinare la posizione della porta Viminale, posta da Strabone *ὑπὸ μέσῳ τῷ χώματι*, cioè nel centro dell'aggere. Se alle parole del geografo vogliamo attribuire una forza matematica, la porta Viminale troverebbesi precisamente sotto la sommità massima del monte della Giustizia, ove è collocata la statua di Roma sedente. Ma siccome proprio in questa linea ritroviamo un

[1] Un busto d'Antonino fu rinvenuto in queste vicinanze nel XVI secolo cf. Fea *Misc.* I. 250: un altro simile nel Marzo del corrente anno.

fabricato di considerevole estensione addossato alla scarpata dell'aggere, è duopo per conseguenza collocare la porta o al di là del fabricato verso le terme Diocleziane col Becker (*Handb*. I. 173), ovvero col senatore Rosa al di qua, cioè nel punto ove l'aggere è tagliato dalla ferrovia. Questa seconda opinione riceve conferma dalla scoperta del piedritto d'una porta ancor rivestito d'intonaco, avvenuta nel 1862 (*Ann. d. Inst.* 1862 p. 132), attraverso la quale mi si assicura corresse il selciato di una strada che sembrava dirigersi verso la porta Tiburtina. Sarà questa la porta Viminale? Il ritrovamento *in situ* dei cippi della Marcia, Tepula e Giulia, con tanta dottrina illustrati dal cav. Visconti (*B. d. I.* 1869 p. 212 sq.) sembrerebbe opporsi a tale supposizione. Noto è il passo di Frontino, ove narra che gli spechi sopraposti delle tre acque *ad Viminalem usque portam deveniunt; ibi rursus emergunt* (*de Aquis* ed. Büch. n. 19.); ma la scoperta dei loro cippi e dello speco della Giulia, che teneva il livello più alto delle due compagne, non giova nulla a definire la controversia; primo perchè tale speco correva parallelo alla direzione dell'aggere; secondo perchè, nella furia della demolizione, non fu possibile scoprire, a qual parte accennasse la pendenza dell'acquedotto. Rimane dunque incerto, in qual punto attraversasse le mura, se al S. dei cippi, ove il ch. Rosa collocò la porta, ovvero più al N. ove la volle il Becker.

Tre validi argomenti sembrano appoggiare quest'ultima opinione. In primo luogo l'esistenza di un cippo delle tre acque sorelle *in angulo vineae Rondininiae sub aggere,* ove lo vide il Fabretti (660 n. 508), angolo corrispondente al punto ove l'attuale stradone di S. Lorenzo si diparte dalla piazza del Maccao (cf. Visconti l. c. p. 215).

Il medesimo Fabretti, con sottilissimo raziocinio che sarebbe troppo lungo il riportare, ha provato come la distanza che separava l'arco di Augusto sulla Tiburtina dal punto ove gli acquedotti *rursus emergebant*, alla porta Viminale, non può superare i m. 950 (*de aq.* p. 108). Ora questa appunto è la distanza interposta fra detto arco d'Augusto, e l'angolo della vigna già Rondinini più vicino all' aggere.

In terzo luogo, osservando la pianta delle terme Diocleziane troviamo lungo il lato S. E. del recinto una ampia conserva d'acqua di forma trapezoidale, cioè col lato mag-

giore esterno, inclinato all'interno di un angolo molto acuto; della quale straordinaria disposizione non potrebbe rendersi ragione altrimenti che col supporre la preesistenza di una strada su quella linea. Che ciò sia la realtà, lo dimostra il fatto seguente. Congiungendo con una linea retta il frammento insigne di antico selciato, rinvenuto non ha guari nei terreni De-Merode, già Strozzi, del quale avrò occasione di intrattenermi altra volta, con la porta Chiusa del recinto aureliano, questa linea non solo passa lungo il lato inclinato della conserva d'acqua di Diocleziano, ma taglia l'aggere nella vicinanza immediata dell'angolo di vigna Rondinini. Ora qualunque voglia essere il nome antico della porta Chiusa e della via che ne usciva, è certo che essa trovavasi in corrispondenza della Viminale del recinto serviano; poichè la Tiburtina che le fa seguito, corrispondeva certamente all'Esquilina, come può dedursi dal paragone dei racconti che Livio (IX. 30) e Ovidio (*Fast.* VI. 677) ci danno della secessione a Tivoli dei tibicini l'anno 444, e del modo burlevole con cui vennero ricondotti nella città (cf. Beck. l. c. p. 123).

A me sembra impossibile rinvenire ragioni più plausibili di queste per il retto collocamento della porta Viminale; ma mi sembra al tempo istesso impossibile trarmi dall'impaccio gravissimo, in cui ci collocano le parole di Frontino. Se la porta Viminale trovavasi realmente in quel punto dell'aggere più prossimo all'angolo della vigna Rondinini, ove tante evidentissime ragioni ci consigliarono di stabilirla, come avviene che duecento metri e più lontano troviamo le tre acque ancor sotterranee, di guisa che fu necessario prevenire il publico con doppio avviso HAC RIVI TRIVM EVNT AQVARVM?

Ma v'e anche di più.

Sul principio del decorso febraio tracciandosi nell'interno della stazione, ma all'esterno della Roma serviana, una nuova strada per accedere ai magazzeni detti della *piccola velocità,* alla distanza di circa 250 m. dall'aggere, in direzione della porta Tiburtina, e precisamente incontro la VI^a dispensa dell'acquedotto Felice, si scoprì uno speco che, se la memoria non m'inganna, presenta tutti i caratteri di quello che correva fra i due cippi TRIVM AQVARVM rinvenuti l'anno 1869. Le sue sponde di bell'opera laterizia misurano m. 0. 83 d'altezza; la luce ne è di m. 0. 40;

la copertura di tegoloni a capanna; la data del restauro (se non della costruzione) l'anno 123, come risulta da molti esemplari del bollo seguente che ho copiato in opera: PAETETAPRCOSEXPR || DOMITIAEDOMI (DOM+?) (cf. Mar. *ms.* 366). All'Aniene vetere è inutile pensare stante la differenza enorme di livello (circa 16 metri cf. Herzog *B. I.* Marzo 1861): ad un acquedotto privato neppure, stante le dimensioni dell' alveo: non rimarrebbe quindi che riferirlo alla Tepula, molto più che la sua direzione accenna precisamente al punto ove furono scoperti i cippi, e identico ne è il livello. Se tutto ciò è vero, allora l'aggere sarebbe stato traversato presso a poco nel sito ove il ch. Rosa colloca la porta Viminale; e per conseguenza il cippo di vigna Rondinini sarebbe ben lungi dall'essere *in situ*.

In tanta disparità di ragioni, io non intendo dare la preferenza nè all'una nè all'altra: mi basta averle accennate ai cultori della topografia, con la speranza che il proseguimento dei lavori attorno la stazione non mancherà di condurci per una via non tanto spinosa alla risoluzione definitiva del problema.

Più agevole torna il fissare la posizione della porta Esquilina, all'estremità sud dell'aggere; nel luogo ove verso la metà del III° secolo fu innalzato l'arco di Gallieno. Il Canina (*Ind. top.* p. 152) suppose che frà l'arco e la porta corresse qualche distanza: in ogni caso sarebbe minima: primieramente perchè il muro della chiesuola di S. Vito contro cui poggia l'arco, è costruito con pietre tolte evidentemente dalla sostruzione esterna dell'aggere: in secondo luogo perchè tracciando una linea dall'estremità ora visibile dell'aggere stesso nella vigna di S. Antonio, all'altro frammento delle mura serviane esistente presso l'imbocco del vicolo delle Sette Sale, vediamo che l'arco sta esattamente su quella linea; onde non v' ha luogo a dubitare che esso fosse sostituito all'antica porta Esquilina, la quale doveva necessariamente trovarsi all' ingresso della gola posta fra l'Oppio ed il Cispio, ove più facile era la discesa nella città, ed ove oggi corre la via di S. Lucia in Selce, racchiusa a destra e sinistra dalle ardue pendici delle due colline. La via di S. Vito ove trovasi l'arco di Gallieno, non ne è che la prosecuzione naturale, stabilita dalla natura istessa dei luoghi. E che tutta questa linea corrisponda all' antica, ce lo dimostra la posizione istessa della non

lontana chiesa di S. Prassede, le cui prime memorie dall'anno 160 dell'era volgare scendono all'822, quando fu riedificata da Pasquale I, al 1118, quando Gelasio II vi fu assalito dai Frangipani, ed al secolo XVI, quando S. Carlo Borromeo la ridusse al presente stato.

Se dobbiamo prestar fede al diligente e semplice Ficoroni, la porta Esquilina sarebbe stata trovata sotto il pontificato di Clemente XII circa la metà di quell'isola di terreni vignati che è circoscritta dalle vie di porta Maggiore, di s. Croce, e Labicana, alla distanza di m. 600 circa dall'arco di Gallieno: ove gli *operari .... scavarono una quantità di grossi pezzi di pietra peperina lavorati alla rustica a guisa degl'impiegati ne' gran portoni* (*Terr. di Labico* p. 24). È inutile dimostrare l'impossibilità dell'opinione emessa dal Ficoroni: egli ci trasporta al di là di qualunque linea strategica, lontano dagli avanzi esistenti delle mura serviane, non recando in appoggio del suo assunto che alcuni peperini sparsi disordinatamente sul suolo; i quali del resto avranno senza meno appartenuto agli alloggiamenti della coorte II dei vigili, di cui il ch. comm. de Rossi ha dimostrato l'esistenza in questo luogo (*Staz. dei Vigili* p. 16 sg.).

Inoltre, se ci avanziamo tanto lontano, sarebbe ben difficile di trovare il posto per il *Campus Esquilinus*, ove nei *puticuli* sepellivasi la povera gente, e a cui Orazio attribuisce mille piedi in lunghezza, sopra trecento di profondità.

Hoc miserae plebi stabat commune sepulcrum
Mille pedes in fronte, trecentos cippus in agrum
(*Sat.* I. 8 v. 10 sg.)

il quale spazio a cagione della sua insalubrità fu dato a Mecenate che lo ridusse a giardino:

Nunc licet Exquiliis habitare salubribus, atque
Aggere in aprico spatiari; quo modo tristes
Albis informem spectabant ossibus agrum (l. c. v. 14 sg.)

ove la menzione dell'aggere è preziosa per testimoniare la sua vicinanza al publico cimiterio. Finalmente il Ficoroni non s'avvide che il mausoleo insigne, benchè a molti sconosciuto, esistente nella vigna già Altieri sarebbe rimasto nell'interno della città. Questo sepolcro che meriterebbe certamente d'essere esplorato, riferito ai colombarii di vigna

Belardi, e al monumento di Eurisace, è molto opportuno per determinare l'andamento della Prenestina, il cui selciato fu scoperto sotto gli occhi del Ficoroni, innanzi la fronte del colombario degli Arrunzii tuttora visibile entro la vigna Belardi (Ficoroni *Labico* 20).

Disgraziatamente nel racconto del Ficoroni, come in generale di tutti i topografi dei sec. XVI-XVIII, regna una confusione deplorevole; e le indicazioni che qualche volta ci danno di destra, sinistra, innanzi, indietro, di portoni, e mura d'orti, son vaghe in modo da eccitare piuttosto la nostra impazienza, che non soddisfare al nostro interesse. Ciò non ostante a me sembra di poter riferire tutte le indicazioni del Vacca, del Ficoroni, del Bartoli a due sole strade, delle quali anche oggidì rimangono avanzi. La prima strada partendo dalla porta Esquilina toccava l'angolo N. del castello d'acqua detto i trofei di Mario, e proseguiva lungo la linea dell'odierna strada di porta Maggiore tenendosi alquanto sulla sinistra: il suo pavimento fu scoperto sulla fine del XVI secolo nella vigna di Francesco d'Aspra tesoriere di Giulio III (Vacca *Mem.* 16) e nell' anno 1735 sulla fronte dei colombarii di vigna Belardi (Ficoroni l. c.). La seconda dalla p. Maggiore dirigevasi verso il Celio, seguendo la linea degli archi neroniani: fu rinvenuta al tempo del Vacca insieme alle ruine di una cappella cristiana (*Mem.* 114): quindi nel 1730 negli orti Giustiniani, ora Wolkonsky, a 12 palmi di profondità (Ficor. *Bolla d'oro* p, II p. 51): e nuovamente nel 1866 innanzi la tomba di un Ti. Claudio Vitale (*B. I.* 1866 p. 112 segg.).

La questione che si collega più da vicino alle nostre ricerche, è quella risguardante l'andamento delle vie Labicana e Prenestina, che avevano ambedue origine dalla porta Esquilina. La testimonianza di Strabone è decisiva: *συμπίπτει (τῇ Λατίνῃ) καὶ ἡ Λαβικανὴ, ἀρχομένη μὲν ἀπὸ τῆς Ἐσκυλίνης πύλης, ἀφ' ἧς καὶ ἡ Πραινεστίνη ἐν ἀριστερᾷ δ' ἀφεῖσα καὶ ταύτην καὶ τὸ πεδίον τὸ Ἐσκυλῖνον πρόεισιν* etc. (V. 3). Apparisce da questo passo che le due vie, uscite appena dalla porta, divergevano in modo che la Labicana volgeva a destra ossia a ponente della Prenestina, lasciando questa e il campo Esquilino sulla sinistra. Il Becker, non trovando nelle mura aureliane una porta corrispondente all' andamento della Labicana, accen-

nato da Strabone, si toglie dall'imbarazzo scrivendo: *credibile est Aurelianum, vel Honorium, quum muros facerent, ne nimium augeretur portarum numerus, Labicanam viam ad eandem portam deductam esse, qua exiret Praenestina* (l. c. p. 121). Questa supposizione mi sembra inammissibile: una via decorata di sepolcri, e in relazione intima con case, con tempii, con pubblici monumenti difficilmente avrebbe potuto esser troncata dalle nuove mura: ed è perciò che vediam rispettate da Aureliano le due vie Nomentana e Salaria, le quali avevano origine dalla vicinissima porta Collina, siccome le nostre dalla Esquilina [1]. Quindi mi veggo condetto a supporre che quest'ultime convergessero alla porta Maggiore in epoca molto anteriore ad Aureliano ed Onorio. La posizione di Gabii, Labicò e Preneste, riguardo a Roma, è tale, che una sola via rettilinea avrebbe potuto condurvi successivamente con una piccola deviazione angolare: e se nella campagna le due vie furono separate, ciò avvenne più per servigio delle ville e pagi suburbani, che per la loro destinazione finale.

È vero che Strabone assicura che la Labicana, uscita dalla porta Esquilina, lasciava a sinistra la Prenestina: ma ciò non toglie che verso il I° miglio si potessero riavvicinare. V'è chi suppone antico l'andamento della via di s. Croce, e lo confonde con quello della Labicana; ma ho veduto in quest' ultimi giorni scavare innanzi il cancello di villa Altieri un ampio edifizio, il quale non solo s'inoltra nel mezzo della strada attuale, ma è ad essa inclinato di un angolo di 32°. Aggiungo che fuori della città non riman traccia di antica via, la quale traversando la linea degli acquedotti, vada a raggiungere le traccie della Labicana, evidentissime nel suburbano. Inoltre perchè il monumento di Claudio ha due arcate, mentre quello d' Augusto sulla Tiburtina, e quello erroneamente detto di Druso sull' Appia non ne hanno che un solo? La risposta mi

[1] La supposizione che le due vie divergessero non alla porta Esquilina ma alla Speranza vecchia mi sembra inammissibile; primo perchè converrebbe collocare il πεδίον 'Εσκυλῖνον fuori delle mura aureliane; secondo perchè Strabone non avrebbe mancato d'additarcelo, come fa per la Latina, e l' Appia delle quali scrive: Ἄρχεται δὲ (ἡ Λατίνη) ἀπὸ τῆς 'Αππίας, ἐν ἀριστερᾷ ἀπ' αὐτῆς ἐκτρεπομένη ΠΛΗΣΙΟΝ 'Ρώμης.

sembra abbastanza chiara, molto più che la disposizione trapezoidale del monumento d'Eurisace non può spiegarsi che col supporlo a cavallo di due strade, fatto che rimonterebbe ad epoca anche anteriore a Claudio, ossia alla costruzione dell'acquedotto: la tomba trovandosi a 9 piedi di distanza dal pilastro centrale, mentre secondo il senatusconsulto di Massimo e Tuberone non poteva avvicinarsegli più di 15 piedi (Front. *de Aq.* 127).

Non voglio trattenermi più a lungo in questa digressione, per non dilungarmi soverchiamente dalle mura serviane. Aggiungerò soltanto che i confini assegnati dal Canina alla V regione, *Exquiliae,* sono molto lontani dal vero: egli li spinge nell'interno della città fino alle terme di Novato presso s. Pudenziana, anzi fino alle Olimpiadi presso s. Lorenzo in Panisperna triplicando, senza autorità alcuna, il perimetro della regione che i cataloghi fissano a 15600 piedi. Per uscire da tale difficoltà, egli suppone che questo numero di piedi spetti alla divisione primitiva d'Augusto, quando cioè l'anfiteatro castrense non esisteva: ma, se non erro, i cataloghi descrivono le regioni, quali esistevano nel IV secolo, e non quelle di quattrocento anni prima. Una *esposizione topografica* che voglia basarsi sulle indicazioni del *Curiosum* e della *Notitia*, non deve aumentarle a suo piacere: e quindi nessuno ci obliga a considerare racchiuse nel perimetro della V regione le terme Olimpiadi e quelle di Novato. Dei dieci luoghi mentovati ufficialmente nelle Esquilie sette furono certamente al di fuori delle mura di Servio, cioè il ninfeo d'Alessandro, la coorte II dei vigili, gli orti di Pallante, l'Ercole di Silla, l'anfiteatro castrense, il campo viminale, e il tempio di Minerva Medica. E se non fosse l'incertezza grande che ricuopre la posizione degli altri tre, ossia del macello Liviano, del fonte d'Orfeo, e dell'Iside Patrizia, non mancherebbero ragioni sufficienti per collocare la V regione interamente fuori delle mura. Rimetto però la discussione ad un articolo separato, per non rendere questo eccessivamente lungo, bastandomi pel momento notare 1° che l'*ordo Romanus* pone il macello di Livia fra l'arco di Gallieno e i cosidetti trofei di Mario *intrans sub arcum* (Gallieni) *ubi dicitur macellum Lunanum progreditur ante templum Marii*, indicazione confermata dal titolo *in Macello* dato nei

tempi di mezzo alla ch. di s. Vito [1]: 2° che la denominazione in *Orpheo* o *Orthea* data alla ch. di s. Lucia in Selce non può assumersi come dato topografico preciso, ma soltanto come indicazione di vicinanza; perchè sappiamo da Marziale che il fonte d'Orfeo trovavasi alla sommità della salita della Suburra (*Ep.* X. 19), mentre la chiesa ne è al piede: 3° che non è necessario di collocare il sacello di Iside patrizia sul vico omonimo; perchè sappiamo che il tempio della Pudicizia patrizia stava nel foro boario (Liv. X. 23), alla quale osservazione aggiungasi la scoperta di un *tempio egizio*, come lo chiama il Bartoli (*Mem.* ap. Fea *Misc.* I. 222) nelle vicinanze di s. Pietro e Marcellino, che può benissimo aver appartenuto all'Iside della V regione.

Ritornando alle mura serviane che lasciammo nelle vicinanze della porta Esquilina, proseguiamo il nostro cammino sull' orlo orientale del colle distinto particolarmente col nome di Oppio, alla cui base corre ora la via Merulana. Non v' ha dubbio che le mura seguissero la medesima linea: non solo perchè indicata dalla natura istessa del terreno, ma perchè vi ritroviamo avanzi dell'opera dei re. A m. 45 circa dall'imboccatura del vicolo delle sette sale incontro la villa Caserta, ora convento dei Liguorini, si vede sorgere dal suolo una costruzione di opera quadrata di tufa, nascosta dal muro di recinto dell'orto attiguo, la quale presenta tutti i contrasegni comuni agli altri resti delle mura primitive (tav. XXVII n. 7). Un altro avanzo mi fu indicato or sono due anni dal sig. E. Parker nella vigna che forma angolo fra le vie Merulana e Labicana, dirimpetto a ss. Pietro e Marcellino: ma siccome trattavasi soltanto di una o due pietre, mi contento di averlo semplicemente accennato: poichè appartengano esse, o no alle costruzioni di Servio, è certo che si trovano sulla linea primitiva, definita in modo evidente dalla scarpata del colle.

A partire da questo punto fino alla valle che divide il Celio dall'Aventino, ci troviamo innanzi una lacuna, che non può riempirsi se non per mezzo di congettura.

Ogni difficoltà scomparirebbe abbracciando l'opinione di coloro che nel muraglione antichissimo, su cui sono

[1] Fulvio *Antiq.* II. 6. In detta chiesa la memoria tradizionale del Macello è conservata in una iscrizione, nella quale però il significato classico della parola è travisato ad esprimere *carneficina*.

fondate le due basiliche sovrapposte di s. Clemente, riconoscono un avanzo delle mura dei re. A questa opinione non saprei piegarmi per molte ragioni. Il comm. de Rossi, nel suo insigne articolo sullo speléo mitriaco celimontano ha esternato il parere, diviso da molti archeologi, che quella colossale sostruzione appartenga piuttosto all'epoca republicana, che non alla reale (*Bull. arch. crist.* 1870 p. 151). Se il lungo esame che da due anni ho fatto delle opere serviane, mi dà autorità sufficiente per esprimere ancora la mia opinione, certo essa non può che uniformarsi pienamente a quella del comm. de Rossi. La rozza fascia di massi di travertino che corona il muro, basterebbe a richiamarci senza meno all'era republicana; ma siccome per sottrarsi alla difficoltà, v'è chi la suppone aggiunta posteriormente, aggiungerò che dei venti e più avanzi delle mura primitive da me assegnati, non ve ne è alcuno che si diparta dal sistema di disporre i massi in uno strato tutti nel senso della lunghezza, nel successivo tutti nel senso delle testate. Ora nella sostruzione celimontana i massi ci si presentano disposti tutti nel senso della lunghezza; il che sarebbe una eccezione difficile ad ammettersi nell'evidente uniformità delle opere di Servio (tav. XXVII n. 8).

Considerando poi la giacitura del rudere, saremo vieppiù dissuasi dall'attribuirlo alle mura della città. Nel punto in cui siamo, non trattavasi che di attraversare la stretta gola fra l'Esquilino ed il Celio. Ora se la valle molto più vasta fra il Celio e l'Aventino fu attraversata in linea retta, non veggo, perchè avrebbesi qui dovuto seguire diverso sistema, la linea del muraglione ripiegando quattro volte ad angolo retto, a seconda dei lati del parallelogrammo formato dai muri della chiesa.

Queste considerazioni ci danno pieno diritto di escludere la sostruzione di s. Clemente dal sistema strategico della Roma reale: ma non per questo le nostre ricerche se ne trovano vantaggiate, e rimane sempre incerto, in qual punto la gola celimontana fosse attraversata dalle mura. Il Becker spende un solo periodo sull'arduo quesito, conchiudendo: *murorum ductum hic quoque ambiguum esse invenies* (l. c. p. 99); ma nella pianta che accompagna il 1° vol. del suo manuale, traccia l'andamento del recinto da s. Pietro e Marcellino all'ospedale di s. Giovanni, e

quindi parallelamente alla via della Ferratella lo conduce a raggiunger l' angolo di villa Mattei. Per una bizzarria singolare del caso, proprio nel punto ove questa linea traversa l'orto annesso all'ospedale suddetto, furono scoperti l' anno decorso alcuni blocchi di peperino *in situ*, non dissimili da quelli che vedemmo impiegati a sostegno dell'aggere. Che questi blocchi spettassero ad una considerevole fabrica, lo si prova dal vederne molti altri dispersi nella vicinanza immediata dell' orto; massime nel pavimento dell' atrio di s. Giovanni in Fonte, e nell' attigua vigna dei Canonici, posta tra la via della Ferratella e le mura aureliane; ma gravi considerazioni ci vietano attribuirli al recinto di Servio.

Narra il Vacca che *cavandosi innanzi ai ss. Quattro Coronati in certi canneti si scopersero quantità di epitafi* (*Mem.* 12), i quali dovevano essere sepolcrali, attesochè il medesimo scrittore scrive nella 106ª memoria: *ho veduto cavare da s. Stefano rotondo sino allo spedale di s. Giovanni in Laterano, e trovare molte urne con ceneri.* L'esistenza di una necropoli (*campus caelemontanus?*) anteriore alla metà del III° secolo, quando la cremazione era già caduta quasi del tutto in disuso, nell' interno della linea del Becker ci obbliga a trasportarla più addentro, cioè verso la chiesa dei ss. Quattro. Ora appunto in questo luogo, fortissimo sopra qualunque altra parte del Celio, esiste un frammento d' opera evidentemente serviana, visibile nel fianco nord della chiesa, presso la sommità del clivo; e qui ancora corrisponde la sezione minima della gola celimontana (tav. XXVII n. 9). Per conseguenza dall'angolo dell'Esquilino presso s. Pietro e Marcellino condurremo le mura lungo il fianco meridionale del colle istesso fin dirimpetto ai ss. Quattro, ove attraverseremo la valle in linea retta, per poi risalire sulla opposta vetta del Celio.

Due porte, la Querquetulana (Fest. ed Müll. 261) e la Celimontana, spettano alla zona descritta: ambedue di posizione incerta, ma che può in parte determinarsi con le notizie seguenti:

Plinio assicura che il *lucus fageus* trovavasi presso la porta Querquetulana (*H. N.* X. 15): Varrone aggiunge che il bosco medesimo confinava con l'Esquilino (*L. L.* V. 8.): dunque anche la porta dovrà collocarsi presso la pendice del colle. La Labicana odierna corrisponde forse all' anda-

mento dell' antica, via che da essa usciva, per congiungersi alla Speranza Vecchia con le vie provenienti dalla porta Esquilina.

Quanto alla Celimontana, è opinione dei topografi esistesse all'estremità della via detta *Caput Africae* (Becker l. c. p. 100), la cui vicinanza alla chiesa dei ss. Quattro è accertata dalla tradizione medioevale, e dalle scoperte epigrafiche. L'anonimo d'Einsiedeln, seguendo l'antica via principale che dalla valle del Colosseo conduceva al Laterano, nomina *Arcus Constantini. Meta Sudante, Caput Affricae, Quattuor Coronati, sci Ioannis in Lateranis.* Il punto in cui le mura serviane taglierebbero questa via, cade fra il *Caput Affricae*, e i *Quattuor Coronati*, onde non esito a collocare quivi la porta Celimontana.

Aggiungo un' altra osservazione.

Le memorie dei tempi di mezzo ci parlano di un arco monumentale, posto presso l' ospedale di s. Giovanni, conosciuto sotto la designazione di Basile, *Arcus Basilis*, dal nome di un certo Giovanni figlio di Basilio, *Johannes Basilii* mentovato in una bolla di Innocenzo III del 12 dicembre 1211 (Corvisieri nel *Buonaroti* 1870 p. 178 sg.). Il ch. Corvisieri, nel suo bell' articolo sull' Acqua Tocia, suppone che tale arco spettasse all' acquedotto lateranense fabricato dai pontefici a ridosso degli archi neroniani, per l' uso dei prossimi bagni, e del battistero: mentre non v'ha dubbio che appartenesse al rivo celimontano della Claudia. Il Vacca parlando della scoperta di molti travertini alla Navicella, soggiunge: *Bisogna che ivi l' acquedotto traversasse una strada; e per farla ampla e spaziosa, e perchè il gran vano non facesse pelo all' acquedotto fabricavano di travertini con buoni fianchi, come al presente ne vediamo un altro dinanzi all' ospedale di s. Gio. in Laterano nel medesimo acquedotto* (*Mem.* 119). Inoltre sull' attico del monumento esistè almeno fino a tutto il XVI secolo una iscrizione commemorante un restauro eseguito l' anno 201 all' acquedotto da Severo e Antonino copiata dal tribuno Cola di Rienzi [1] con la indicazione precisa *ante hospitale s. Angeli prope Lateranum; quod totum*

[1] Nella silloge signoriliana, dal comm. de Rossi sagacemente rivendicata al Rienzi cf. *Le prime raccolte* p. 27 sgg. e *B. I.* 1871 p. 11. segg.

hospitale, soggiunge un documento citato dal Marangoni nella storia del *ss. Sanctorum* (p. 291), *situm est juxta formas antiquas, et arcum Basilis via mediante*. La via *mediante* dovea esser quella stessa seguita dall'anonimo, cui allude eziandio Benedetto Canonico scrivendo: *descendit e Laterano in viam Maiorem sub arcu formae* (*Ordo rom.* ap. Mabill. *M. I.* II. p. 143.).

Evidentemente l'arco di Severo e Caracalla, non altrimenti che quello di Dolabella e Silano, e l'altro erroneamente detto di Druso, serviva al passaggio dell'acquedotto attraverso una strada: e questa non poteva essere che quella proveniente dal *Caput Africae* e dalla porta Celimontana. Ora tirando una linea retta dalla p. Asinaria (che nel secondo recinto sostituiva la Celimontana) all'arco suddetto, e prolungandola verso l'interno della città, incontra le mura serviane precisamente alla ch. dei ss. Quattro, ove tanti altri indizii si accordano a stabilire la porta.

A partire da questo punto fino alla valle della porta Capena mancano ruderi delle mura, benchè l'altimetria del suolo ci indichi con sufficiente chiarezza il loro andamento. È d'uopo notare che il Celio propriamente detto era, ed è in parte anche oggi separato dall'altipiano lateranense (Celiolo?) mediante una concavità, la quale da quella specie di istmo, ove corron gli archi neroniani (villa Campana), dichina da un lato verso s. Pietro e Marcellino, dall'altro verso la porta Metronia. Collocandosi alla sommità della ruina, conosciuta volgarmente sotto il nome di Casa di Vero nell'orto dei canonici di s. Giovanni, posto tra la via della Ferratella e le mura aureliane, l'accennata configurazione del suolo apparisce in modo manifesto, non ostante che l'avvallamento diminuisca ogni dì sotto il cumulo degli scarichi e dei rottami. Il recinto di Servio seguì il margine settentrionale di tale insenatura, lungo le vigne Fonseca, Bettini e Mattei (von Hoffmann), abbracciando nel suo interno la IIª regione augustea. Questa regione dal Canina è spinta, secondo il consueto, fino al di là della casa de' Laterani, edifizio che i cataloghi son ben lungi dal nominare, benchè importantissimo nel IV secolo; io invece amerei racchiuderla tutta nell'interno della cinta di Servio. In ogni caso è impossibile dimostrare la posizione estramuranea di uno solo dei sedici luoghi mentovati

dal *Curiosum*, o dalla *Notitia* lungo il perimetro della regione celimontana.

La posizione della coorte V[a] dei vigili nell'interno della villa Mattei, ora von Hoffmann, testificata dalla scoperta delle due celeberrime basi illustrate dal Kellermann, ci offre una conferma importante dell'andamento delle mura attorno questa parte del Celio. Le due basi trovavansi ancor fisse al loro posto (cf. Kellerm. *Vig. p.* 3.): per conseguenza quell' alloggiamento militare descritto da un anonimo presso l'Olstenio nel cod. vat. 9141, siccome spettante ai vigili, e posto *inter hospitale Salvatoris in Laterano et monasterium s. Stephani*, dovrà necessariamente riferirsi al castro de' peregrini (cf. de Rossi *Vig. p.* 28. *sg.*), come sembrano anche indicare le iscrizioni rinvenute alla Navicella, e nella vigna Casali (Canina *Ind. top.* p. 78 - Nardini *R. A.* III. c. 7.) e la volgare appellazione di tempio di Giove peregrino propria di s. Stefano nei decorsi secoli.

È ben facile collegare l' angolo della villa Mattei con gli avanzi delle mura serviane scoperti nell' anno 1867-68 dal ch. sig. I. H. Parker nell' orto di s. Gregorio: ma prima di intraprenderne la descrizione, è a vedersi, se non debba collocarsi alcuna porta nel lungo intervallo fra la Celimontana e la Capena. Il Nibby fondandosi sopra un errore manifesto del testo di Plutarco (*Rom.* 24), ha imaginato una porta Ferentina che colloca presso s. Stefano rotondo: ora il biografo parla non di una *πύλη*, ma dell' ὕλη Φερεντινή ossia del *caput aquae*, famoso pei convegni della dieta latina, ove eseguivansi le lustrazioni delle città confederate. Però se v' è errore di nome, io non oserei dubitare del fatto. L' esistenza di una porta nel luogo indicato dal Nibby è confermata dalle considerazioni seguenti: 1° è ben difficile che una zona così lunga ed importante, siccome quella compresa fra la p. Celimontana e la Capena, fosse priva di comunicazione col suburbano; 2° la rupe del Celio è interrotta presso s. Stefano da una gola, nella quale anche oggi corre una strada; 3° in corrispondenza di questo accesso esisteva sull' altipiano del colle un arco di pietra tiburtina destinato al passaggio del rivo celimontano della Claudia attraverso la strada *ampla e spaziosa* (Vacca *Mem.* 119.); 4° finalmente nella sottoposta pianura ritroviamo la porta Metronia del recinto aureliano che non può non riferirsi alla linea istessa. Tutto dunque s' ac-

corda a render verisimile la congettura del Nibby: ma quanto al nome della porta è inutile perdersi in vane supposizioni.

Nel principio dell'anno 1867 il sig. I. H. Parker avendo osservato nella valle fra il Celio e l'Aventino una serie di casipole poste sopra una sola linea, marcata anche da ruine di acquedotti e di costruzioni in tufa, supponendo con ragione che quivi corressero le mura serviane, aprì dei cavi in quattro punti diversi, due dei quali nell'orto annesso al monastero di s. Gregorio, due nella publica strada. Ognuno di questi cavi restituì traccie delle antiche mura. Possiamo giudicare dell'importanza di siffatta scoperta, riflettendo alle discussioni infinite cui ha dato luogo questo problema topografico negli ultimi tre secoli, durante i quali la porta Capena seguì un moto retrogrado progressivo, a partire dalla porta s. Sebastiano, ove la collocarono l'Olstenio e l'Ortelio (cf. Fabretti *de aq.* p. 24), fino all'orto di S. Gregorio. Il Fabretti più d'ogni altro s'accostò al vero ponendola (*in faucibus*)...*Coelii et clivi illius Aventino a meridie obversi, in quo templum S. Balbinae erectum fuit* (l. c. p. 24). Il Canina tolse a base delle sue ricerche la I colonna milliare dell'Appia scoperta entro la vigna Naro l'anno 1584 a m. 114. 17 dalla porta s. Sebastiano, di guisa che misurando indietro con la maggiore esattezza possibile lo spazio di mille passi romani, determinò il sito della porta Capena *in quella parte del muro della vigna dei p. Camaldolesi di S. Gregorio, che corrisponde d'incontro al principio della nuova piantagione di alberi, ed al ponticello costrutto sulla marrana* (*Via Appia* p. 36). Le cagioni dell'errore del Canina sono 1° l'aver supposto identico l'andamento delle vie antica e moderna nel tratto intramuraneo: 2° l'aver creduto che lo speco dell'Appia passasse sopra la porta Capena.

Ora in primo luogo le scoperte avvenute negli ultimi secoli, al Canina ben note, dimostrano che l'antica Appia rasentava il piede del Celio, tenendosi sempre a levante dell'odierna via di S. Sebastiano, colla quale ha comune soltanto lo spazio interposto fra l'ipogeo degli Scipioni e l'arco erroneamente detto di Druso.

Il Ficoroni nel suo opuscolo sulla *Bolla d'oro* (p. 49.) narra, come i pp. Domenicani di s. Sisto Vecchio, volendo toglier di mezzo una elevazione che rendeva umido il sa-

cello di s. Domenico, s'imbatterono in un gruppo di sepolcri del periodo republicano, fra i quali fu rinvenuta la famosa iscrizione col consolato dei due Gemini, illustrata dal Bianchini (*ad Anast.* II. p. 10.), dal Muratori (I. p. 301.), dal Lupi (*Epist. s. Sev.* p. 85.), e dal Guasco (*M. C.* I. 120). Il medesimo scrittore narra, come nel 1730 nell' *orto e vigna delle monache de' ss. Domenico e Sisto contigue alla ch. di s. Sisto vecchio si videro ...... i selci* dell' antica via che egli crede la Latina, ma che certamente fu l'Appia (*Bolla d' oro* p. 31.). Questo pavimento fu tornato a scoprire circa il 1855 dal cav. Guidi nel fondo del suo magazzeno, annesso all' istessa chiesa, ove fu osservato dal ch. senatore Rosa alla profondità di circa 4 metri. Finalmente sul volgere dell' anno 1851 negli scavi fatti dalla principessa Marianna di Prussia sotto la direzione del Canina, *nella parte inferiore della villa celimontana già Mattei, ove si trova avere lambito il lato sinistro della via Appia, si scopersero reliquie di diversi sepolcri* (Canina *V. A.* p. 35.). Ad onta di queste scoperte avvenute in parte sotto i suoi occhi, il Canina si ostinò a sostenere l'identità delle due vie antica e moderna, forse per non confessare l'altro errore in cui era caduto col suppore che l' acqua stillante dall' arco della p. Capena fosse l' Appia, l'infima fra tutte nella parte cistiberina (101. l. c. p. 33). Ora Frontino dice che lo speco dell' Appia non passava *supra*, ma *proxime portam Capenam*, il che costituisce una differenza fondamentale (Frontin. *de aq.* 5). La linea tracciata dai sepolcri di vigna Codini, di s. Sisto e di villa Mattei ci conduce fin quasi alla sommità della pendice del Celio nell' orto di s. Gregorio, ad un livello cioè, il quale, mentre conviene egregiamente a quello della Marcia (*cuius*) *ductus .... finitur supra portam Capenam* (Front. l. c. 19), è superiore a quello dell' Appia. Ora questo fatto non include opposizione alcuna al passo di Frontino, essendo evidente chè lo speco di quest' ultima acqua uscia di sotterra alquanto al disotto, ma *proxime* alla porta, per quindi attraversare la sottoposta valle *arcuatione ..... passuum* LX (l. c. 5.), e raggiungere l'altro tratto sotterraneo scoperto dal Fabretti l'anno 1677 *in lapidicina vineae Benedicti Sanctorii, ad angulum viae quae a cavea Circi* (la Moletta) *ad portam Ostiensem procedit*, *cum alio viatrio*

per quod laevorsum ad s. Balbinae Martyris aedem itur (Fabr. *de aq.* I n. 14).

Se l'interruzione nelle mura scoperta negli scavi del ch. Parker insieme ad alcuni poligoni silicei sia quell'istessa scoperta nel decorso secolo dall'antiquario Orazio Orlandi, siccome descrive il Guattani (*R. A.* p. 36. nota 2), e se vi si debba realmente riconoscere la porta Capena, è cosa che non saprei definire. La scoperta avvenne nella state del 1867, e fu constatata da pochissimi: ma fra questi v'era il ch. comm. de Rossi, il quale nella seduta dell'Istituto del 10 Marzo decorso dichiarossi lontano dal riconoscervi la porta Capena. L'esame che ho fatto dei disegni cortesemente mostratimi dal ch. Parker, e la posizione istessa di quell'apertura in basso del colle, mi invitano ad associarmi pienamente all'opinione del ch. de Rossi. Aggiungo due osservazioni. Il tempio di Marte era visibile dalla porta Capena:

Lux eadem Marti festa est, quem prospiscit ipsa
Adpositum rectae Porta Capena viae (Ovid. *Fast.* VI. v. 19).

Benchè la sua posizione rimanga dubbia, è certo che trovavasi VIA APPIA ..... INTRA MILLIARIUM I. ET II, come dice la famosa *Lex collegi Aesculapii et Hygiae* di Salvia Marcellina (Morcelli *Epig.* I. 521.); e in un punto qualunque del clivus Martis che dalla porta s. Sebastiano (edificata coi marmi del tempio) scende al brevissimo Almone. Ora il piantato della supposta porta fu rinvenuto a circa 6 metri sotto il livello del terreno all'angolo S. E. del casale dell'orto di s. Gregorio, dal quale punto a meno di un singolare fenomeno di refrazione dei raggi visuali, è impossibile scoprire il clivo di Marte.

In secondo luogo il catalogo viennese degli imperatori romani pubblicato dall'Eccardo attribuisce la ricostruzione della porta Capena a Domiziano. In qual modo potremo riconoscere l'opera di quel munificente imperatore in una irregolare soluzione di continuità delle mura?[1]

La linea seguita dal recinto di Servio passa sotto il pilastro sinistro del cancello del più volte nominato orto

[1] In terzo luogo, se per trasportare la Marcia sull'Aventino fu necessario di costruire un *amplum opus* attraverso la valle, certo la porta Capena non poteva trovarsi al fondo della medesima, ma sulla pendice del colle.

di s. Gregorio. Nella serie dei cavi aperti su questa linea ho potuto vedere io stesso le impressioni lasciate dai massi rettangolari contro i piloni di un acquedotto, spettanti forse all' *amplum opus* col quale Nerva recò all' Aventino il ramo della Marcia che prima avea termine con la porta Capena (Front. 97). Le mura poi non appena raggiunto il fianco orientale dello pseudo-Aventino, volgevano ad angolo retto verso mezzogiorno, sostruendo la scarpata del colle. A tutti è noto l' insigne frammento che s' incontra a destra del clivo di s. Balbina, poco prima di raggiungere la spianata della chiesa, composto di undici strati dei consueti massi di tufa. Un nuovo angolo di 90° avveniva verso la metà circa della fronte del fabricato annesso alla chiesa medesima, dopo il quale le mura proseguivano in linea retta verso s. Saba (tv. XXVII v. 10). Gli scavi eseguiti nel 1859 restituirono un altro bellissimo avanzo di esse, visibile anche ora sulla metà circa del lato occidentale del monastero, ora reclusorio pei giovani detenuti; come pure memorie epigrafiche della *Domus Cilonis* mentovata dai cataloghi sui confini della regione duodecima. Il ch. cav. Visconti dando relazione di questi trovamenti notava che *nella vigna Cardoni presso il muro di cinta che la divide dall'orto del monastero di s. Saba, esistono alcuni avanzi delle antichissime mura di Roma* (*B. I.* 1859 p. 17 e 164). Questi avanzi ora sono scomparsi, e le pietre impiegate nella ricostruzione del muro di cinta nominato dal ch. Visconti. Devo eziandio ricordare l' esistenza nella chiesa di s. Saba di un insigne marmo spettante alla coorte IV dei vigili pubblicato dal comm. de Rossi secondo l' apografo di un codice del XV sec. conservato nella biblioteca di Siena (*Vigili* p. 24). Benchè questa base, allorchè fu trascritta, fosse stata certamente rimossa dal suo posto primiero, la sua vicinanza alle mura serviane non può essere accidentale. Nelle aggiunte manoscritte del Melchiorri ad un esemplare dell'opuscolo del Kellermann posseduto dal ch. Mgr. Angelini è trascritta l'iscrizione di una edicola marmorea spettante ad una centuria della IV coorte, e che dicesi rinvenuta in una vigna posta fra s. Saba e s. Prisca. Questo monumento, ricercato invano per molti anni, è stato non ha guari rinvenuto nella vigna a destra del clivo di s. Saba, fra questa chiesa e la via di s. Paolo a pochi passi di distanza

dalle mura serviane, sulle quali è fondato il casino della vigna medesima. L'altezza della sostruzione in tal punto è di m. 12, 20; i parallelepipedi di tufa sono scomparsi, rimanendone soltanto le impressioni sul muro interno di opera a sacco, come pure alcuni dei massi transversali che formavano legatura; ma nella primavera del decorso anno 1870 essendo stato aperto un cavo alla base della sostruzione per cura del ch. Parker, si rinvennero non meno di sette strati dell' opus quadratum serviano, che costituiva il rivestimento esteriore del muraglione.

Passando ora alla vigna già Maccarani, ora Torlonia, sull' Aventino propriamente detto, ci si presenta la più nobile e gigantesca ruina dell' intero recinto, scoperta in parte dal Canina, ma scavata sino alla base soltanto nel 1869. È impossibile descrivere l'ammirazione che si desta anche negli animi i meno entusiasti per le antichità al contemplare questo tratto di muro, che sembra compito pur ieri, ma che invece ha traversato illeso le vicende di 25 secoli! Esso sorge all'altezza (attuale) di m. 13. 11 sopra una lunghezza di oltre a 35, ed è composto di 25 strati di massi di m. 1.405 × 0.525 × 0.59, disposti tanto secondo il lato maggiore, quanto secondo la testata (tav. XXVII n. 11). Questi massi spettano al rivestimento esteriore del muro, che è largo soltanto m. 1.60; la parte interna è formata di opera a sacco di calce e scaglie di tufa, larga m. 2.42. Se riflettiamo alla spinta enorme cui la sostruzione doveva resistere, la larghezza totale di m. 4.02 non parrà certo eccessiva. Nel *Bullettino* del 1870 (p. 55 sg.) ho parlato degli edificii imperiali che l'attraversavano in ogni senso: alle notizie allora publicate aggiungerò ora la scoperta di una cloaca alta m. 1.28 × 0.45, coperta a capanna con tegoloni che mi fornirono i bolli seguenti:

OP *dol. ex. pr. dom. nn.* FIG FAOR || *ian. calventia ma*XIMIN (Ercole con la clava): restaurato secondo le copie del Fabretti (VII. 87), del Ciampini (Aed. Const. 109), del Muratori (2014.1) ed altri. Gli *Augusti nostri* sono Aurelio e Vero; e la Calvenzia Massimina dee esser figlia alla Calvenzia Massima che esercitava le medesime fornaci faoriane sotto Antonino Pio (cf. Spreti *M. C.* II. 2. 234).

EX PRFLAPRIOPDOL*iar*=IVLICALLISTI (cignale).

Tre M. Flavii Apri, personaggi insigni ci sono noti

nel 2° sec: il primo senatore sotto Trajano (Plin. *Ep*.V. 14), il secondo console nel 130 (Borghesi: *Oeuvres* III. 102), il terzo console per la seconda volta nel 176 (Id. ibid.): fra i tre sceglierei il secondo come proprietario delle fornaci esercitate da Giulio Callisto, avendosene altre memorie con la data del 157 nel bollo del Fabretti (p. 504 n. 112.)

*opus do*LIAREEXPRAEDISAVG *n* || A PVBLICIO CONSORTE (Vittoria alata che conduce una biga) della cui data approssimativa possiamo giudicare col sigillo seguente posseduto dall' Agincourt : OPVS DOL EX ..... RAVRCAE || ET FAVSTINPVBLC || CONSOR.

La cloaca attraversa perpendicolarmente il muro di Servio presso la sua estremità orientale e dopo essersi internata per m. 9. 50 nelle viscere del monte, volge ad angolo retto verso mezzogiorno.

A metri 30 circa di distanza da questo bellissimo avanzo un altro ne rimane composto di undici strati di pietre, alti complessivamente m. 9. 20: molti di questi massi furono trasportati al Collegio Romano, ed impiegati nella costruzione del pilastro, su cui è posato il grande equatoriale di Mertz.

Non so, se la *gran cantonata di palazzo fatta a bugna* scoperta sotto il pontificato di Urbano VIII, quando costruivasi il nuovo bastione al Priorato (Bartoli *Mem*. 128), spettasse al recinto della Roma reale; certo la linea delle mura doveva abbracciare quell' angolo, seguendo il ciglio del monte; poichè a breve distanza dal bastione, sopra l'arco detto di S. Lazaro, ne troviamo il penultimo avanzo composto di quattro strati. L' ultimo fu scoperto l' anno 1856 nell' orto annesso al monistero di s. Sabina, sopra una lunghezza di oltre a 35 metri, la cui pianta e descrizione può trovarsi nell'ottima relazione del ch. Descemet stampata a Parigi nel 1863 (p. 4 segg.)

Con ciò noi abbiamo compito il nostro giro attorno il perimetro delle mura serviane, e l'esame dei ventitre frammenti che il tempo ha risparmiati, e che di tanto soccorso ci furono nel progresso delle nostre ricerche. Non rimane quindi che a determinare la posizione delle porte spettanti alla zona compresa fra la Capena ed il Tevere. Sei ne indica il Becker nella sua pianta: cioè la Lavernale presso s. Balbina, la Rauduscolana all' angolo occi-

dentale delle terme Antoniniane, una anonima presso s. Saba, la Nevia nel punto ove le mura sono intersecate dalla via di s. Prisca, la Minucia al bastione del Priorato, la Trigemina presso l'arco della Salara.

Le tre prime, cioè la Lavernale, la Raudusculana e la Nevia, sono indicate da Varrone (ed. Müll. 64) siccome seguentisi l'una all'altra: *est tamen paullo obscurius quorsum Varro dirigat iter* dice il Becker (l. c. 98), ma egli adotta l'opinione del Bunsen, secondo la quale Varrone seguirebbe la direzione da occidente ad oriente. Noi crediamo il contrario, per la ragione che il *vicus portae Naeviae* e *Rauduscuanae* eran compresi secondo la base capitolina nella regione XII: collochiamo quindi la Nevia sull'altipiano di s. Balbina, ove avea origine la via Ardeatina, il cui andamento è indicato dal colossale mausoleo di vigna Volpi nell'interno della città, e da altri sepolcri specialmente nelle vicinanze di Tor Marancia all'esterno. Non v'ha dubbio che la antica porta Ardeatina del recinto aureliano sia stata soppressa, allorchè fu costruito il bastione di Sangallo, e non saprei spiegare con qual fondamento il Canina abbia voluto riconoscerla nella Metronia (*Indicaz. Top.* 622).

La Rauduscuana può collocarsi presso la chiesa di s. Saba; e la Lavernale nel fondo della gola sottoposta, ove ora corre la via di Porta s. Paolo, sostituita a quella più antica, per la quale l'obelisco di Costanzo *per Ostiensem portam Piscinamque publicam Circo illatus est maximo* (Amm. Marc. XVII. 4).

Della Minucia è dubbia non solo la posizione, ma l'esistenza istessa; quanto alla Navale il Becker l'ha *exterminata* dalle mura della città: se non che *ut sumus curiosi non piget iterare quaestionem* (l. c. p. 95).

Le ragioni dell'ostracismo date dal detto professore alla porta Navale non ostante l'evidentissima testimonianza di Paolo Diacono *Navalis porta a vicinia Navalium dicta* (ed. Müll. p. 179), sono le seguenti: *in media urbe ad Tiberim navalia narrat Procopius* (*B. G.* IV. 22): *naves captas in Martio campo subductas Livius* (XLV. 42): *Catonem nave per urbem vectum ad navalia Plutarchus* (*Fab.* 18): *prata Quintia in Vaticano fuisse testatur Plinius* (XVIII. 3. 4): *eadem contra Navalia memorat Livius* (III. 26), per conseguenza, dice il Becker,

caddero in un errore grossolano coloro che imaginarono l'esistenza dei navali sotto l'Aventino, nella pianura circostante al monte Testaccio. Sembra impossibile che l'esistenza di un doppio navale superiore ed inferiore così evidentemente testificata dalla pianta capitolina (Canina *I. T.* p. 544) non balenasse alla mente del professore di Lipsia! Le condizioni del commercio fluviale presso i Romani non eran punto diverse da quelle d' oggidì: e l'ostacolo che i ponti urbani arrecavano alla libera navigazione costrinse i nostri padri, come costringe noi, a dividerla in due sezioni, una delle quali abbraccia il tronco superiore del fiume, l'altra l' inferiore: e come essi stabilirono un doppio navale per sopperire ai bisogni dei bastimenti che navigavano sì a monte, che a valle, così noi abbiamo gli scali di Ripetta e di Ripagrande. Ma l' importanza relativa di ambedue ha sempre mantenuto la differenza che è loro propria tuttora; anzi era forse superiore presso gli antichi, attesochè l'arsenale inferiore dava ricovero anche alle flotte militari, mentre il commercio d'oggidì si limita alle navi di piccolo cabottaggio.

Le notizie che ho potuto raccogliere sul commercio fra Roma e la valle superiore del Tevere, si limitano al trasporto delle pietre gabine, tiburtine e rosse testificato da Strabone (*Geogr.* V. cf. Corsi *Pietre ant.* p. 71), al *vinum Tiberi devectum* di Giovenale (*Sat.* 7. 121), e al passo di Livio *ex Tuscis frumentum Tiberi venit* (II. 34), commercio di cui abbiamo memoria anche nell'anno 547, quando Arezzo, Perugia, Chiusi e Ruselle somministrarono a Roma una copia considerevole di grani (Livio XXVII. 45). Ma quanto più importante era il movimento sul tronco inferiore del fiume! Il solo Egitto forniva annualmente al consumo della metropoli ottocentomila tonnellate di frumento (Aur. Vict. *Epit. I.* - Heyne *op. acad.* I. 261), senza calcolare quello proveniente dalla Sicilia, dalla Numidia, dalla Cirenaica, e fin dall'ultima Mesia, come apprendiamo dall'iscrizione di Ti. Plauzio Silvano (Orelli 750). Non parlo del commercio dei vini che Plinio chiama transmarini, il tasio, il lesbio, il sicionio, il clazomenio ed il chio: nè di quello del sale, delle legna, dei marmi: noto soltanto che l' area destinata allo sbarco di queste mercanzie, ed ai loro magazzini era appunto quella compresa fra l'Aventino ed il Tevere, ove tanti topografi collocaro-

no i navali inferiori. Quivi trovavansi gli *horrea Galbes et Aniciana* dei cataloghi, e i Lolliani della pianta capitolina (Canina l. c. p. 546), e il portico NEGOTIATIONIS FABARIAE (Notit. Reg. XIII - Murat. CXXXII. 3). e il foro pistorio, e il vico frumentario: quivi i depositi delle legna mentovati da Livio *extra portam Trigeminam* (XXXV. 41), quivi le *Salinae qui locus est ad portam Trigeminam* (Frontin. c. V.): quivi l'emporio dei due Emilii, che gli ultimi scavi ci dimostrarono addetto allo sbarco tanto dei marmi, che dei vini. Stabilito pertanto che questa fosse la principale stazione delle navi, e che importantissime opere idrauliche fossero eseguite fino dal VI secolo in loro servigio, come potremo ammettere l'esistenza di un unico navale nel Campo marzio? Del resto i fatti narrati da Livio e Plutarco sui quali si fonda il Becker, si riferiscono a circostanze straordinarie di navi *subductae* nel campo per esservi conservate come memorie di trionfi marittimi: anzi l'istessa frase di Livio a riguardo dei prati Quinzii, che dice posti *contra eum ipsum locum ubi* NVNC *navalia sunt*, non sembra indicare che la costruzione dei navali superiori fosse di data recente, al momento in cui scriveva?

Mi pare dunque che non senza qualche ragione i topografi romani hanno collocato l' arsenale principale del Tevere nella pianura sottoposta all'Aventino, e l'omonima porta nella crepidine del colle prossima al bastione d'Urbano VIII: il sito preciso può essere indicato dalla direzione di quella strada scoperta l'anno 1775 fra le chiese di s. Alessio e s. Sabina, la quale proseguiva *versus austrum sub ipsa via sepulta, quae nunc per montis declivitatem ducit ad portam s. Pauli nuncupatam* (Nerini *de t. ss. Alex. et Bonif.* 31).

Quanto alla porta Trigemina, sembra probabile esistesse al luogo detto l'arco della Salara, ove in un piccolo cortile si veggono alcuni pochi massi di tufa, ma è impossibile definirlo con esattezza, benchè siffatta posizione ben s' accordi con le notizie topografiche lasciateci dagli antichi scrittori.

R. A. Lanciani

IL MITO DI LINO SU VASO CERETANO.

(Tav. d'agg. F.).

L'olla a due manichi incisa sulla nostra tavola d'aggiunta F fu comprata a Cervetri dal signor duca di Albans e per mediazione del signor Pennelli da me acquistata per la collezione di S. A. R. il Granduca di Mecklenburg-Schwerin, che gentilmente volle dare il permesso di pubblicarla in questi Annali [1]. Essa è interessante da più punti di vista. Se esaminiamo in primo luogo il soggetto, vediamo ch' esso è tolto da un mito molto raro sui monumenti superstiti dell'arte antica e ne rappresenta una variazione, di cui invano cerchiamo le traccie nella letteratura conservataci. Il vecchio poeta Lino (ⱢINOΣ) si trova dirimpetto al giovane Ificle (IΦIKⱢE da d. a s.), fratello uterino d' Ercole. Come conviene alla posizione ed all'età di ambedue, Lino è assiso sopra sedia comoda con larga spalliera, mentre lo scolare si serve d' una sedia senza appoggio. Tenendo colla d. il plettro, il vecchio suona colle dita della sinistra una citara a sette corde; la sua fisonomia è nobile sì, ma il labbro inferiore che pende un po' ingiù e due rughe accennate sopra la fronte paiono rivelare una certa morosità di carattere. Ificle suona anch' esso una citara somigliante a quella del maestro; in tutta la sua figura, nell' attitudine retta, nelle gambe serrate, nella destra col plettro rigidamente protesa si esprime a maraviglia il carattere dello scolare docile che con attenzione concentrata e forse

[1] Fu proposta da me nell' adunanza de' 10 Marzo ed accompagnata con alcune osservazioni preliminarie. V. *Bull. dell' Inst.* 1871 pag. 65.

non privo d' angoscia segue la lezione del maestro. Nel campo è appiccata una grande citara, a quel che pare tutta di legno, mentre il fondo degli istrumenti, di cui si servono Lino ed Ificle, è di tartaruga. Vicino si scorge un oggetto a forma di croce ed una specie di borsa, la quale si trova talvolta sui dipinti vascolari accoppiata ai citaredi [1], ma il cui preciso significato non è ancor riconosciuto.

La rappresentanza dell'altra parte del vaso sta in istretta relazione coll'ora descritta. Vi vediamo Ercole fanciullo (HEPAK . . .) in piedi, inviluppato in un mantello che lascia ignudo il braccio destro. Egli guarda nella direzione dove siedono Lino ed Ificle, e tiene coll'indice e pollice della destra una freccia [2]. La sua caratteristica sta in palpabile contrasto con quella del fratello. Mentre la figura di Ificle rivela una costituzione piuttosto delicata, Ercole fisicamente si presenta da giovane robusto con forme del volto più voluminose e con un collo corto e grosso. Cosiffatta differenza si estende eziandio sul trattamento dei capelli, i quali in Ificle pendono ingiù ben ordinati e tenuti da una benda, mentre quei d'Ercole sono corti e crespi, il quale carattere dagli antichi generalmente veniva

[1] V. *Él. cér.* II, 4; Panofka *Musée Pourtalès* 29 = *Él. cér.* II, 3.

[2] Che cotale arma non fosse una lancia, ma una freccia, si conchiude dall'atteggiamento del fusto, il quale in una lancia sarebbe perfettamente inutile, mentre nella freccia serviva per impiantarla sulla corda dell'arco. Cf. i vasi Gerhard *auserl. Vas.* I, 78 = *Élite cér.* II, 24; Micali *mon. per serv. alla storia* Tav. 100 = *Élite céramogr.* II, 99; *Él. cér.* II, 55; *M. d. I.* 1856 Tav. XI; Gerhard *auserl. Vas.* I, 22 = *Él. cér.* II, 56; Duc de Luynes *descr. de quelques vases* pl. 25. Come maestro d'Ercole nell'arte di maneggiare l'arco generalmente vien menzionato lo Scita Teutares, talvolta Eurytos e Rhadamantys. V. Herodoros e Kallimachos presso Schol. ad Theocr. *id.* XIII, 53-56; Tzetz. ad Lycophr. *Cassandr.* 50. 56. 458. Cf. Visconti *Mus. Pio-Cl.* IV, 39 = Millin *gal. myth.* 111,432.

riguardato come segno di robustezza fisica e perciò dall'arte con predilezione raffigurato nei tipi d'Ercole e di Marte [1]. In contrapposto coll' espressione mite e quasi direi timida del fratello il volto d' Ercole nel labbro inferiore un po' prominente rivela un certo sdegno. Di speciale importanza è il diverso trattamento dell'occhio nelle due figure. L'orbita di Ificle è raffigurata, senza marcare la pupilla, semplicemente mediante un punto nero. Nel volto d'Ercole all'incontro il pittore espresse l'orbita mediante un cerchio e segnovvi dentro mediante un punto la pupilla. Col qual trattamento fuor di dubbio voleva accennare un inquieto e forse irato girare dell' occhio. Riassumendo tutti questi contrassegni caratteristici della figura d'Ercole, lo spettatore facilmente indovina che l'azione non resterà lungo tempo nel momento scelto a rappresentanza dal pittore, ma che probabilmente la freccia tenuta dal feroce giovanetto nella destra fra poco si scaglierà á danno d'alcuno.

Ci resta ad esaminare la figura, la quale, inchinata dall' età, appoggiata sul bastone, una citara a sette corde nella sinistra, procede dietro Ercole. Il di lei volto col naso adunco è tagliato da rughe caratteristiche e la bocca mezzo aperta fa vedere avanzi di dentatura; mentre lo sguardo coll' espressione di scherno o di gioia maligna è diretto come quello di Ercole sul gruppo di Lino ed Ificle. Il carattere del volto al primo aspetto potrebbe fare supporre in cosiffatta figura una vecchia donna. Ma cotale supposizione vien esclusa dal fatto, che nè il di lei vestimento, che corrisponde perfettamente con quello di Lino, nè la conformazione del petto, mentre nei

[1] Cf. Clemens Alex. p. 26 Potter.

vasi di questo stile le mammelle generalmente si segnano mediante un ben distinto contorno [1], accennano il sesso femminile. Pare dunque, che essa rappresenti un vecchio uomo. Disgraziatamente l'epigrafe non offre criterio per determinarla precisamente. La quale chiaramente dice ΛΕΡΟΦϟΟ, e posso assicurare, che la lezione di tutte le lettere è perfettamente sicura, prescindendo dalla quarta, le cui traccie peraltro con ogni probabilità accennano un O. La quale epigrafe ammette più trascrizioni: *Γεροψο*, *Γηροψο*, *Γερωψο*, *Γηρωψο*, mentre tutte queste forme possono anche supporsi coll' *ω* finale. Oltre ciò, mischiando la classe di vasi, a cui appartiene il nostro, talvolta lettere dell'antico e del recente alfabeto – come vi troviamo riunite le due forme di ϟ e Σ –, non resta esclusa la possibilità, che la prima lettera fosse un Lambda. La difficoltà si aumenta, se esaminiamo il carattere dell'ultima lettera O. La quale, molto piccola, posta sovrchiamente ingiù ad in immediata vicinanza del rabesco che chiude la rappresentanza da questa parte [2], pare accenni che qualche irregolarità esista alla fine della parola, sia che lo scrittore l'abbia aggiunta come correzione, sia che per mancanza di spazio abbia dovuto troncare la fine del nome. Quest' ultima riflessione e nello stesso tempo il carattere piuttosto virile della figura ch'abbiamo rilevato al di sopra, ci vietano supporre nell' epigrafe un nome feminile che finisce in *ω*. Quale nome il pittore abbia voluto scrivere, dirimpetto alle anzidette difficoltà non ardisco di decidere. Ma nel confrontare il carattere della figura colle

1 Cf. p. e. la figura di Lino.

2 Sulla nostra incisione non abbiamo raffigurato questo rabesco; piuttosto abbiamo preferito a fare incidere quello esistente dietro Ificle, perchè più ricco.

due prime sillabe dell'epigrafe che non ispirano nessun sospetto come l'ultima, mi pare molto probabile che quel nome abbia riunito le radici γερ o γηρ ed ὀπ e significhi « uomo di vecchia faccia » [1]. Ma il nome, letto in questo senso, non ci rischiarisce sopra il preciso significato della figura; anzi rileva soltanto ciò che guardandola riconosciamo coi proprii occhi. La di lui conformazione accenna peraltro che non abbiamo da fare con una figura tramandataci dal mito, ma piuttosto inventata dalla poesia o dall'arte figurata, per introdurre una nuova mescolanza nella solita versione di esso. Sotto tali circostanze, per determinare il significato di essa figura, siamo forzati a ritornare, da dove divergemmo, vale a dire sull'esame del carattere di lei e del posto che occupa nella composizione. Rassomigliando, come abbiamo detto, il costume del vecchio a quello di Lino e portando anche egli una citara nella mano, potremo essere inchinati a riconoscervi altro citarista e supporre mediante l'espressione maligna, colla quale guarda nella direzione di Lino, un rivale di quest' ultimo. Ma l' analogia del vestimento, il quale è proprio a tutti gli uomini di età avanzata, non determina il vecchio precisamente come citarista. Oltre ciò può essere, che la citara che tiene non fosse sua, ma quella di Ercole che nella situazione in cui è raffigurato, non partecipa all'istruzione musicale. Da così fatte osservazioni sorge il sospetto, che il vecchio non sia altro che un pedagogo o domestico di Ercole, alla quale supposizione non disdice il bastone, su cui s'appoggia, attributo quasi si può dire tipico dei pedagoghi. Tra questi dubbi non posso fare a meno di communicare una felice con-

[1] Cf. Hesych. γηρωπίζεται· γεροντεύεται.

gettura del signor Kekulé, la quale a quel che pare decide la quistione. Egli confronta una figura dipinta nell'Iliupersis di Polignoto vicino alle figlie di Priamo prigioniere, che da Pausania [1] viene descritta colle seguenti parole: *παρὰ δὲ τὴν Μέδουσαν ἐν χρῷ κεκαρμένη πρεσβῦτις ἢ ἄνθρωπός ἐστιν εὐνοῦχος, παιδίον δὲ ἐν τοῖς γόνασιν ἔχει γυμνόν*. Il Kekulé rileva, come cotale caratteristica corrisponda appunto con quella della figura sul vaso ceretano, la quale al primo aspetto anche a noi sembrava di vecchia donna. È conosciuto, che la poesia nel trattare miti del ciclo asiatico talvolta introdusse degli eunuchi, come fu p. e. lo schiavo o pedagogo di Troilo nell'omonima tragedia di Sofocle [2]. Ma ciò ch'è di speciale importanza per la spiegazione della nostra figura, si è il fatto, che anche ricche famiglie greche avevano tra i loro schiavi talvolta degli eunuchi. Come tale si presenta già il portiere della casa di Callia nel Protagoras di Platone [3] e possiamo supporre, che dall'epoca di Alessandro Magno in poi, quando i costumi orientali incominciavano ad esercitare un' influenza non tenue soprà la vita esterna dei Greci, quest'uso abbia guadagnato di estensione [4]. Mi spiace che la congettura del sig. Kekulé, mi sia stata communicata soltanto, quando quest' articolo si trovava già negli stamponi , e che non sia possibile di svilupparla come lo meriterebbe, convalidandola con confronti monumentali, i quali mediante esatte ricerche agevolmente si troveranno. Ma credo, che coi pochi cenni sopra proposti essa è abbastanza

[1] X, 26, 9.
[2] Cf. Welcker *Griech. Trag.* I p. 125. O. Jahn *die polygnot. Gemälde in der Lesche zu Delphi* p. 16.
[3] p. 314 C.
[4] Cf. Becker *Charikles* III p. 27.

assicurata e che con sufficiente probabilità possiamo riconoscere nella figura, di cui ci occupiamo, un eunuco, schiavo o pedagogo di Ercole.

Compiuta così l'analisi delle singole figure e del loro significato, sorge la quistione, come abbia da idearsi la versione del mito, da cui attinse il pittore del nostro vaso. Siccome i passi dell'antica letteratura riferibili al mito di Lino, maestro d'Ercole, sono stati raccolti ed illustrati da Ottone Jahn [1], così possiamo dispensarci di entrarne in discorso. L'arte, a quel che pare, si è poco occupata di questo mito. Conosciamo un rilievo vaticano appartenente ad un ciclo riferibile alla vita d'Ercole che rappresenta appunto Lino che sulla citara istruisce Ercole fanciullo [2]. Nei dipinti di una tazza vulcente [3] lo Jahn con ragione ha riconosciuto la scena, quando l'irato scolare uccide Lino. Mentre questi monumenti corrispondono colla tradizione del mito conservataci dai mitografi, i dipinti dell'olla ceretana lo rappresentano con una variazione, di cui non esiste traccia nella letteratura superstite. Ma credo, che coll'analisi già data delle singole figure e dei loro vicendevoli rapporti possano ricostruirsi almeno alcuni elementi essenziali dello sviluppo dell'azione. In ogni caso secondo quella versione anche Ificle, fratello d'Ercole, ricevette l'istruzione di Lino, ed i due fratelli erano messi in contrapposto, Ificle come carattere mite e docile scolare, Ercole come indomito che la freccia preferisce alla citara. Il principio del male nello sviluppo dell'azione fuor di dubbio era rappresentato dall'eunuco. L'espressione maligna, colla quale egli guarda

[1] *Berichte der sächs. Ges. d. Wiss.* 1853 p. 145 sg.

[2] Visconti *mus. Pio-Cl.* IV, 38, Millin *gal. myth.* 110, 431, *Ber. d. sächs. Ges.* 1853 Tav. X, 2.

[3] *Ber. d. sächs. Ges.* 1853 Tav. X, 1 p. 149 sg.

nella direzione di Lino, rende probabile, che esso sia nemico del citarista. Riconosciuto questo fatto, l'azione poteva svilupparsi in maniera, che l'eunuco istigasse Ercole contro il maestro e che Ercole, docile a cotali cattive ispirazioni, uccidesse Lino. Allora la situazione rappresentata sul nostro vaso potrebbe riassumersi nella maniera seguente: Ercole, eccitato dall'eunuco contro Lino, si avvicina, mentre questo dà lezione ad Ificle; l'eunuco, sperando, che i suoi cattivi consigli avranno effetto, con gioia maligna aspetta lo sviluppo delle cose. Lo Jahn [1] ha provato, che il mito di Lino con predilezione fu trattato dalla comedia attica, detta la media. La versione del mito, quale ho cercato di ricostruirla, corrisponde visibilmente colla maniera, con cui quei poeti solevano trattare soggetti mitologici. Quel ravvicinare il mito eroico a situazioni della vita quotidiana, quell'introdurre figure della realtà, come sarebbe l'eunuco, ed intrighi domestici nel mondo mitologico, è perfettamente nel loro senso.

Dopo le teorie nuove ed inaspettate che il Brunn [2] sviluppò recentemente sopra lo stile e la cronologia dei vasi, è nostro dovere di esaminare, se il bel vaso che pubblichiamo corrisponda con esse o no. Fabbricante di esso si era Pistoxeno, come dichiara l'epigrafe aggiunta sulla parte nobile:

ΠΙΣΤΟΧΣΕΝΟΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ

Il quale artista ci è conosciuto già da una tazza ceretana che altre volte si trovava nel possesso di Ca-

[1] *Ber. d. sächs. Ges.* 1853 p. 147 sg.

[2] *Probleme in der Gesch. d. Vasenmalerei*: *Atti dell'acc. di Monaco* I. Cl. XII. Vol. II. Ser. p. 88 sg. Cf. *Bull. dell' Inst.* 1871 p. 85 sg.

pranesi [1], ed un vaso capuano con rappresentanza bacchica [2]. In quest'ultimo vaso il nome di Pistoxeno si trova riunito con quello del pittore Epicteto. Così Pistoxeno appartiene a quel ben distinto gruppo di artisti vascolari, il cui stile dal Brunn con ragioni fondate vien riguardato come non genuino [3]. Prescindendo dal complesso degli argomenti del Brunn ed esaminando il nostro vaso solo, vi troviamo dei fenomeni che perfettamente corrispondono con tale opinione. L'alfabeto impiegato nelle epigrafi generalmente è quello che si usava incirca fino all' olimpiade 84. Ma vi sono già mischiate alcune lettere più recenti, come Σ in vece di ϟ nel nome di Lino e probabilmente anche nell'ultima sillaba del nome di Pistoxeno. È vero, che cotal fatto solo non prova gran cosa e potrebbe spiegarsi anche dalla fluttuazione dell'alfabeto, come aveva luogo immediatamente avanti l' arcontato di Euclide. Ma vi si oppone un ben distinto fenomeno stilistico. È vero che lo stile dei dipinti in più concetti rivela principii di arte che non ancora o appena è arrivata al libero sviluppo. Gli occhi di Lino, Ificle ed Ercole, benchè i loro volti si presentino di profilo, nondimeno sono disegnati di faccia; le orecchia sono poste molto in alto; il mento è soverchiamente sviluppato. Mentre questi contrassegni non disdicono all'arte della seconda metà del quinto secolo, il tipo dell'eunuco si trova in deciso contrapposto. L' artista vi ha fatto astrazione del bell'ideale e si è studiato a produrre una rappresentanza essenzialmente caratteristica. Se coll'animo spregiudicato esaminiamo, in quale

[1] Campanari *vasi dip. rinv. nei sepolcri dell' Etruria* p. 92. Brunn *Gesch. d. Künstl.* II p. 729.
[2] Minervini *mon. di Barone* p. 37. Brunn *Gesch. d. K.* II p. 729.
[3] *Probleme* p. 91 = 7 (estratto).

epoca dell' arte antica quel tipo possa essere raffigurato, credo, tutti saranno d' accordo, che tale caratteristica era impossibile prima dell' età di Alessandro Magno, la quale epoca nella poesia come nell' arte cominciava a sviluppare ben distinti tipi delle diverse classi della società e dei diversi mestieri [1]. Così la caratteristica di questa figura ci prova decisamente, che i contrassegni arcaici visibili nelle altre figure non sono genuini, ma o imitati o in maniera convenzionale mantenuti. Ed è interessante a vedere, come il pittore nella figura dell'eunuco, nella cui rappresentanza fu ispirato dall'arte della propria epoca, ha abbandonato una legge di conformazione arcaica altrove coscienziosamente osservata. Mentre gli occhi di Lino, Ificle ed Ercole nel modo arcaico si presentano di faccia, quello dell'eunuco corrisponde quasi perfettamente colla maniera usata nel libero sviluppo. Oltre ciò alcune delicate tinte brunastre visibili specialmente sulla fronte della figura accennano, che l' artista nel raffigurare cotal tipo si sia studiato di esprimere la rotondità delle forme nel senso dell'arte avanzata.

Esaminando il fare artistico di Pistoxeno, l'impiego di mezzi meccanici che il Brunn [2] generalmente suppone sui vasi di provenienza italica, non vi troviamo traccia decisa. Tutto pare eseguito a mano libera, con molta precisione e con un perfetto sentimento delle forme da raffigurarsi. Come al solito,

[1] Siccome la figura rappresenta un eunuco, così non ardisco di accentuare come contrassegno cronologico il fatto, che il di lei volto, benchè di vecchio, è imberbe. Ma cotal punto di vista, finora del tutto trascurato, è importante per giudicare della cronologia di altri vasi p. e. di quello del Vivenzio *Denkm. d. a. K.* I, 43, 202; Rochette *mon. in.* pl. 71, 2 = Overbeck *Gal.* XIII, 7.

[2] *Probleme* §. 20.

i contorni neri sono tirati generalmente con una penna di metallo; pochi concetti, come i capelli di tutte le figure, la barba di Lino, le macchie delle tartarughe nelle citare, le rughe sul braccio destro e sul collo dell'eunuco sono eseguite col pennello. Il plettro di Lino, le corde delle citare e le lettere delle epigrafi sono dipinte con un sovrapposto rosso. Per rilevare alcune particolarità, il pittore si serve d' un delicato colore brunastro che adopra in maniera molto risentita. Con tratti leggieri e in parte quasi inpercettibili del pennello tinto di cotal colore sono accennate due rughe sulla fronte di Lino, i contorni della guancia ed alcuni muscoli sul petto e sul braccio sinistro di Ificle, una ruga ed alcune ombre sulla fronte dell'eunuco.

Lo stile arcaico vien maneggiato dall'artista non pedantescamente, ma con molta libertà. Egli ne conserva soltanto certi concetti, specialmente nella conformazione dei volti; lo spirito all'incontro che generalmente dominà ne'dipinti e prima di tutto l'espressieno psicologica traspira un'arte molto più avanzata; nella caratteristica di una figura, vale a dire dell'eunuco, Pistoxeno eziandio ha fatto perfetta astrazione da ogni concetto arcaico e l' ha rappresentata interamente nel senso della propria epoca. Siccome i limiti stabiliti al pittore dirimpetto allo stile arcaico erano abbastanza rilassati ed egli dentro ed anche al di là di essi poteva muoversi con molta libertà individuale, così si spiega la nativa freschezza e la perfetta corrispondenza tra l' idea e la forma ch'ammiriamo nei suoi dipinti, meriti che non mai potevano riuscire ad un artista che penosamente copiasse, o ad una scuola, che con un convenzionalismo pedantesco mantenesse uno stile anteriore a quello dell'epoca contemporanea.

W. Helbig.

MONUMENTI SCENICI

(*Tavv. d'agg. G. H. I*)

I vasi, i cui dipinti sono riprodotti sulle nostre tavv. d'agg. G. H, I, hanno tutti i tre la forma di cratere ed appunto quella incisa sulla tavola H. Benchè notizie esatte sopra la loro provenienza manchino, nondimeno lo stile e la tecnica accennano chiaramente l'Italia meridionale. Quei due incisi sulle tavole G ed I si trovano nel Museo nazionale di Napoli, dove sono insigniti dei numeri 3368 e 3370. Siccome le rappresentanze dei loro rovesci — tre figure ammantate su G, due figure ammantate con bastoni su I — non offrono alcun interesse, così ci siamo dispensati dal riprodurle. Il terzo vaso (H) nell'anno 1869 fu acquistato a Napoli presso il signor Vincenzo Barone per il Museo di Mosca.

Le rappresentazioni sceniche in essi contenute appartengono tutte al ciclo dell'antica commedia per le ragioni che io accennai negli *Annali dell'Inst.* XXV 1853 p. 33 e seg., dove per la prima volta furono da me illustrate imagini vasculari di tal natura. — Facendo astrazione dalla sopravveste (ἐπίβλημα), particolarmente caratteristica in quanto alla parte rappresentata dalla figura, queste tre imagini vasculari ci offrono una interessante variazione intorno al costume in genere. Sulla prima imagine (tav. d'agg. G) si tratta solamente di maglie (σωμάτια); niuna delle tre figure ha chitone, nè un χιτὼν ἀμφιμάσχαλος nè un ἐξωμίς [1].

[1] Intorno alle maglie, σωμάτια, e sul rapporto col chitone di quel σωμάτιον che come un chitone copre il busto del corpo dal braccio superiore e dal collo fin sotto il basso ventre e la parte posteriore (il che può chiaramente vedersi anche nella incisione non colorata della nostra imagine vasculare) ho trattato nel proemio all' *Index*

Sull' altra (tav. d'agg. H) abbiamo a supporre, secondo ogni apparenza, nelle due figure virili un χιτὼν ἀμφιμάσχαλος, come nella figura maschile dell'imagine vasculare degli *Annali* citati tav. d'agg. A B n. 5; le loro maniche (χειρίδες) e brache (σκελέαι) non fanno l'impressione di una maglia. Sulla terza imagine (tav. d'agg. I) ambedue le figure portano la solita ἐξωμίς. Sotto di essa, immediatamente sul corpo, sta un vestimento che sembra comporsi di ciò che noi chiamiamo maglia intera, cioè con maniche e mutande; però queste e le maniche sembra che non siano aderenti come una maglia, mentre è così in quanto alla giubba, almeno nella figura a sinistra dello spettatore, nella quale sul destro lato si scorge la prominenza della mammella. In quanto alla nudità dei piedi di ambedue i commedianti sulla stessa imagine vasculare che Panofka nelle *Denkm. u. Forsch.* di Gerhard 1849 p. 42 tav. V n. 1 considera conforme all'uso scenico per gli schiavi, io ho già avuto spesse volte occasione di osservare nelle mie spiegazioni di opere figurative sceniche su vasi dipinti, ove essa nudità non manca, anzi si trova nei commedianti rappresentanti parti assai differenti, che essa dovrà attribuirsi generalmente alla negligenza della esecuzione, benchè non si opponesse ad alcun costume della vita ordinaria nè dei liberi nè dei schiavi (C. Fr. Hermann *griech. Privatalterthümer* § 21 nota 31).

Volgiamoci ora alla spiegazione dettagliata delle tre imagini vasculari sulle nostre tavv. d'agg. G H I.

lectionum dell'Università di Gottinga pel semestre invernale 1869-70, più diffusamente di quanto fu fatto nello scritto sui giuochi satirici desunti dai *Studii di Gottinga* 1847 (Gottinga 1848 p. 182-188), dove io per la prima volta sottomisi ad esame questa parte di archeologia scenica.

La scena dell'azione rappresentata sulla tav. G è un terreno pieno di rupi, e perchè tale, e perchè nel fondo non si scorge alcun oggetto, col quale i pittori di vasi, per quanto meschinamente, solevano indicare abitazioni, dobbiamo ritenere che la scena accada all'aperto fuori d'una città o di un altro abitato. L'unica delle tre persone in azione, la cui condizione sociale si può riconoscere a prima vista, è quella più vicina a destra dello spettatore, la quale sta sopra una leggera prominenza del suolo. Essa rappresenta un soldato, come l'indicano l'elmo, la lancia e la clamide avvolta sul braccio sinistro. L'elmo colla coda di cavallo ci è noto già da una imagine vasculare che, secondo ogni probabilità, si riferisce all'antica commedia (Ch. Lenormant et de Witte *Él. céram. T. I pl. XXXIV* = *Denkm. des Bühnenwesens* tav. IX n. 14) e nella quale quell'elmo è dato ad Enyalios. Negli Acarnesi di Aristofane l'incontriamo in Lamaco (v. 964 e seg., 1104 e seg.). Sopra una rappresentazione vasculare con una scena d'antica commedia l'elmo è rimpiazzato dalla κυνῆ (*Annali dell'Inst.* XXV *tav. d'agg.* A B n. 4, v. p. 37). In quanto alla commedia più recente, troviamo presso Plauto il *petasus* indicato come copertura del capo di soldati, il quale veggiamo in opere figurative sceniche in forma particolare e variata, vedi *Denkm. d. B. p.* 77, *tav. X n.* 5 (dal Terenzio vaticano) e *tav. XI n.* 2 (imagine parietaria secondo *Museo borbon. vol. IV tav. XVIII*). Riguardo alla clamide possiamo interamente riportarci a ciò che dicemmo negli *Ann.* l. c. p. 37 e seg. Il guerriero della nostra imagine, uomo di età media, con barba e mustacci corti e non lunghi capelli senza alcun indizio dell'ὑπερηφανεύειν o ἀλαζονεύεσθαι per mezzo del κομᾶν o dell'ἐπισείεσθαι de' capelli (Polluce IV 147), e con faccia meno marcata che gli

altri due personaggi (vedi Enyalios sull'imagine vasculare nei *Denkm. des Bühnenw. tav. IX n.* 14 in confronto con Daidalos), poggia colla destra la lancia sul suolo guardando verso un uomo che gli siede dirimpetto sopra una prominenza del terreno, sul quale egli per comodo ha steso la sua sopravveste, tenendo colla destra del braccio rivolto in dietro una benda che pende a lungo, mentre col sinistro steso verso l'uomo coll'elmo regge uno scudo e sembra che guardi e parli coll'uomo stesso. L'uomo seduto è da giudicarsi per un vecchio, come lo indica la maniera onde sono disegnati i capelli e la barba nella presente riproduzione; per vecchio pure è da ritenersi la terza persona nel centro che poggia comodamente la gamba destra sopra una rupe. Ambedue i vecchi hanno un'espressione del volto ben differente; nel primo essa è corrucciata, nell' altro è ilare ma stupida; in quanto alla barba vi è qualche manifesta differenza, ma in quanto ai capelli in ambedue sono lisci e distesi, il che deve ritenersi per un segno manifesto di effeminatezza (vedi il Priamo effigiato sul vaso ora nell'Eremitaggio di Pietroburgo *Mon. ined. dell'Inst. vol. V tav. XI* e secondo questi presso Overbeck *Gall. her. Bildw. tav. XX n.* 4, come pure i passi citati da C. Fr. Hermann *griech. Privatalterth.* § 23 nota 18 e K. O. Müller *Handb. der Archaeol.* § 330 nota 3). Non è credibile che la figura del vecchio sedente porga lo scudo all'uomo coll'elmo, affinchè lo prenda e se ne serva, tanto perchè questo non fa alcun movimento per prenderlo, quanto perchè lo stesso ha ravvolto la clamide intorno al braccio sinistro, accennando di volersene servire come scudo, a meno che non si volesse supporre che il vecchio stimi non abbastanza armato quell' uomo e così gli offra anche lo scudo. Similmente potrebbe supporsi riguardo

alla benda, la quale il vecchio manifestamente non vuol ritenere per se, ma, come lo scudo, offrire al guerriero. In quanto allo scopo ed al rapporto della benda difficilmente può pensarsi alla nota benda del vincitore, se non si voglia credere che l'artista con questo sporgimento dello scudo, ed innalzamento della benda non abbia inteso esprimere presso a poco queste parole del vecchio: solo quando sarai munito di questo scudo e di questa benda potrai ottenere la vittoria. Ma ciò ci sembra del tutto incredibile. Secondo il nostro parere tanto la benda, quanto lo scudo debbonsi ritenere quali utensili di armatura; ed in fatto il guerriero è sprovisto di scudo, d'una tale benda, della corazza e del grembiale, cui deve ritenersi appartenga essa benda. Come però già dicemmo, la questione si è, se tali oggetti si debbano credere destinati all'uomo coll'elmo. Se tutto non c'inganna, tali cose appartengono allo stesso vecchio seduto; questo e l'altro vecchio debbono anch'essi rendere servigi militari. La loro sopravveste sembra essere pure la clamide. Senza dubbio vi è rapporto fra i due vecchi, ma che anche l'uomo con l'elmo sia con loro in relazione, lo mostra la circostanza ch'egli è venuto ad essi da destra, dunque dalla parte della sua dimora, e che quantunque giunto pochi momenti prima dell'azione rappresentata, pure nè il vecchio in piedi nè il cane, vi fanno la menoma attenzione. Il cane appartiene o a questo vecchio o all'altro. Anche in altre opere figurate greche vediamo i guerrieri accompagnati da cani barbari o ellenici. Non sappiamo meglio spiegare la nostra imagine che così, supponendo cioè che colui dall'elmo si sia presentato per prender seco gli altri due e marciare contro l'inimico. Egli però trova costoro per nulla preparati; anzi hanno tutto

l'aspetto di chi preferisca il comodo e la quiete al tumulto della battaglia. Per ciò egli li rimprovera ed uno di essi gli porge questi utensili guerreschi quasi dimostrandogli che non sa che farne; – forse lo scudo nella parte interna presentata allo sguardo dell'uomo dall'elmo non è del tutto in ordine –; l'altro vecchio poi che dall'espressione del volto può giudicarsi anche più indolente, non bada affatto al guerriero, ma si occupa esclusivamente del cane, il quale sta là come se fosse intento ad alcuno che venga dalla sinistra, cioè dalla parte dei nemici, o a qualche oggetto che si muova verso quel lato. La persona in questione o l'avvenimento dell'azione rappresentata avrà forse cagionato una catastrofe. – Non può menomamente pensarsi a ridurre con sicurezza la scena a qualche dramma. Drammi sotto il titolo di στρατιῶται o στρατιώτης trovansi menzionati per l'antica, la media e specialmente per la nuova commedia.

Sulla tav. d'agg. H veggiamo due uomini con una donna in mezzo procedere da destra a sinistra. Il luogo dell'azione sembra essere una strada probabilmente in una città, accennata mediante alcune pietre al suolo. La benda sospesa nel fondo trovavasi anche sull'imagine vasculare co' comasti bacchici nei *Denkm. d. B.* tav. IX n. 5. Essa si trova parimenti nella rappresentazione di una scena di commedia che ha luogo in una strada sopra un vaso (vedi *Ann. dell'Inst. vol. XXV tav. d'agg.* A B n. 5) e nuovamente si trova impiegata in una imagine vasculare con una scena delle Rane di Aristofane, per ulteriore contrasegno di un' abitazione, cioè del palazzo della infernale divinità (vedi *Denkm. und Forsch.* di Gerhard 1849 tav. III n. 2) come pure sopra altra imagine in doppio unita con due fiori e due palle presso

Gerhard l. c. 1855 tav. LXXVII n. 2 per indicazione della casa di un lenone, la quale è nello stesso tempo un bordello, cf. p. 94. I due oggetti in forma di ovo, dei quali ognùno degli uomini porta uno sul corpo, sono il migliore appoggio per spiegare il rapporto delle persone rappresentate. Quegli oggetti potrebbero forse ritenersi per sacchi da viaggio. Il sacco da viaggio trovasi sulle imagini vasculari riferibili all'antica commedia spesso variato nella forma, nella stoffa, e negli ornamenti in mezzo alla forcina con cui è portato (*Denkm. und Forsch.* di Gerhard l. c. n. 1 = *Denkm. d. B.* tav. A n. 25 e *Ann. dell'Inst. vol. XXV tav. d'agg.* C), con coreggie per portare (*Él. d. Mon. cér. Tom. II pl.* XCIV = *Denkm. d. B. tav. IX* n. 13), oppure senza esse (vedi *Ann. l. c. tav. d'agg. A B* n. 8), se qui si tratta realmente di un sacco da viaggio, nel qual caso questo ha la massima rassomiglianza anche per la forma con quelli della imagine vasculare di cui trattiamo. Non può escludersi che questi oggetti siano realmente sacchi da viaggio per la circostanza ch' essi per portarsi sono appuntati agli abiti, giacchè anche altrove troviamo la stessa cosa (O. Jahn nei *Denkm. und Forsch.* di Gerhard 1854 p. 232 e seg.). Ciò che maggiormente importa, si è la grandezza ed il peso del sacco, ed in tal riguardo nulla si oppone al caso nostro. Accettando per altro la spiegazione di sacchi da viaggio, potrebbe sembrar strano che per una sola donna due fossero i portatori del bagaglio, non potendosi i medesimi ritenere convenientemente per schiavi, oltrechè nè nella donna nè negli uomini troviamo qualsiasi altro oggetto che dia indizio di viaggio. Si è così indotti a credere che gli oggetti portati dagli uomini siano piuttosto dei cuscini. Ma se tale idea è giusta, per la quale militano in particolare la forma e l'insieme de-

gli oggetti, allora si ha la massima probabilità che le tre persone vogliano recarsi ad un *symposion*. Che talvolta in questi luoghi si conducessero anche le *προσκεφάλαια*, ci è testificato espressamente da Diogene Laertio II 139. La donna fa tutta l'impressione di una *διάμετρος ἑταίρα* (Pollux IV 151. 153; *Denkm. d. B.* tav. IX n. 11 e 12). Probabilmente essa fu incontrata fuori della sua abitazione e cammin facendo fu invitata da uno degli uomini di andar con lui, al che anche si può riferire il gesto che il detto uomo fa colla destra. Disgraziatamente non si può ben discernere ciò che faccia quest'uomo col braccio sinistro e l'altr'uomo col destro; v'è però tutto l'aspetto, come se il primo uomo avesse col braccio sinistro circondato la donna e la volesse trascinar seco, mentre l' altro sembra voglia disputargliela e condurla via. La donna sembra resista alquanto al primo, o almeno rifletta come debba acconsentire alle sue brame. Sulla maschera del primo uomo nulla di particolare abbiamo da dire. Quella del secondo, la quale mostra più eccitamento cagionato da rabbia e gelosia, ha qualche cosa di particolare circa il trattamento dei capelli, sporgendo questi in avanti molto sulla fronte, ed ai lati sembrano terminare in piccoli ricci. A quel che pare, trattasi qui di un *ἐπισείων* o *ἐπίσειστος*, maschera che secondo Polluce nel trattato sulle maschere della nuova commedia (IV 143–149) si trovava tanto fra quelle de' *γέροντες*, quanto fra quelle dei *νεανίσκοι* (e qui in doppia forma) e fra quelli del *δοῦλος*. In quanto alla riduzione della presente scena ad una determinata commedia, non conosciamo nemmeno il titolo di una a cui riferirla.

La terza imagine vasculare (tav. d'agg. I) mostra

sopra un palco rozzamente indicato [1], il quale potrebbe designarsi qual ὀκρίβας (cf. su ciò la nostra dissertazione *Griechisches Theater* nella *Allgem. Encyclopaedie der Wissenschaften und Künste* sect. I. vol. LXXXIII p. 200 e seg. nota 20), nel mezzo un tripode e a destra di esso un citaredo coronato intento all'esercizio della sua arte, a sinistra però una persona di sesso maschile che colla destra ha afferrato un lungo ramo, lo poggia al suolo, ed ascolta attentamente. Dietro questa persona si scorge nell'alto un oggetto appeso che certamente indica una qualche particolarità del fabricato, sia che si prenda per un globo o per una patera. Siccome la corona del citaredo consiste sicuramente di foglie di lauro, così si potrebbe trovar difficoltà nel ritenere anche per lauro il ramo nelle mani dell'altra persona; poichè le foglie di esso hanno altra apparenza. Ciò non ostante questa ci sembra la spiegazione più accettabile. Se però parliamo di un ramo e non già di un arboscello, benchè l'aspetto della parte inferiore dell'oggetto in questione militi per questa seconda spiegazione, pure abbiamo la convinzione di non ingannarci. Simili negligenze ó errori furono sovente commessi da pittori di vasi. Noi ci contentiamo di citare solo un esempio analogo, il quale non ammette dubbio: il tirso nella mano di Dioniso presso Tischbein *Collect. of engr.* vol. IV pl. 38 = Millin *Gal. myth.* n. 337. Che cosa potrebbe anche significare l'afferramento dell'arboscello? Che l'uomo coll'istrumento a corde sia un citaredo e

[1] Cf. *Ann. dell'Inst.* XXV 1853 tav. d'agg. C D. Un palco scenico del tutto simile vidi sopra una interessante imagine vasculare con una rappresentazione riferibile all'antica commedia nella raccolta dell'imperiale Accademia delle scienze in Pietroburgo. Innanzi ai tre cavalletti che reggono il palco scenico, qui si osserva una specie di sipario che è fissato al suolo del palco scenico.

non un citarista, è chiaro dalla circostanza ch' egli è rappresentato manifestamente in atto di canto, afferrando colla sinistra le corde (*ψάλλει*), mentre colla mano del braccio destro tenuta in dietro tien stretto il plettro che si usava nei preludi o negli intermezzi pel *κρέκειν* (Apul. *Florid.* XV p. 17. 13 e seg. ed. G. Krueger; Philostrat. jun. *Imag.* VI p. 10, 18 ed. Kayser; *Denkm. d. B.* p. 103, a tav. XIII n. 5). Fuori della corona di lauro egli non ha nulla del costume di un citaredo, ma solo l'abito ordinario dell'antica commedia, come sulle sculture riferibili a questa si trovano Giove, Efesto, Ares, Priamo ed altri non distinti dal vestiario, ma bensì dall'acconciatura del capo in unione colla maschera del volto. Se il disegno non inganna, i capelli sono scuri, ma la barba è grigia, e la persona è alquanto calva, il che è anche più manifesto nell' altra persona, la quale ha solamente dietro del capo scarse e corte ciocche di capelli dipinti in bianco [1], e se ha barba, il che non posso decidere, allora essa è aguzza e bianca [2]. L'altra persona dovrà probabilmente ritenersi come giudice. Il ramo di lauro che regge, può indicare che si tratti di un agone apollineo, o ch' essa stia a servizio di Apollo come preposto alla citaredica. Sopra una imagine vasculare il musico coronato di lauro ha nella

[1] Disgraziatamente ci mancano qui più esatti dati attinti dall'originale; a quel che pare, la figura è danneggiata al braccio sinistro fino un poco sopra la mano.

[2] Una maschera con una barba aguzza si trova pure presso due dei *γέροντες* della nuova commedia cf. Pollux IV 145. Nei scoli a Luciano sono addotti anche due *σφηνοπώγωνες ἐν κωμῳδίᾳ*: l'uno deve essere un' *ἐλεύθερος*, l' altro un *οἰκέτης*. Il primo è manifestamente il *σφηνοπώγων κατ' ἐξοχὴν* presso Pollux l. c. Riguardo all'altro ha luogo un cambiamento col *σφηνοπώγων* della tragedia; vedi Pollux IV 138.

sinistra un istrumento a corde e nella destra un ramo di lauro (Welcker *Alte Denkm.* III tav. XXXI). Il tripode è sicuramente da ritenersi qual noto premio di vittoria nell'agone musicale. Riguardo a quell'oggetto appeso nel fondo, se si prende per una patera, allora dovrà ritenersi per una patera votiva, la quale, dopo esser stata guadagnata in premio, ha offerto alla divinità. Che le persone rappresentate appartengano al mito, è del tutto incredibile. Non può decidersi, se la scena sia tolta da una commedia col titolo κιθαρῳδός, tanto più che i drammi relativi di cui abbiamo notizia, non appartengono all'antica commedia, ma bensì alla nuova ad eccezione di una che appartiene alla commedia media: il citaredo di Antifane.

(Traduzione dal tedesco)

FEDERICO WIESELER

IDRIA CAPUANA

(Mon. dell'Inst. vol. VIIII tav. XXVIII)

Dai stessi scavi in s. Maria di Capua, dai quali provennero le due imagini vasculari che pubblicammo e discutemmo l'anno scorso (*Mon.* IX 17, *Ann.* 1870 p. 222 seg.) proviene anche l'imagine della tavola dei *Monumenti inediti* IX tav. 28. Essa adorna il collo d'un'idria alta m. 0, 47 e della circonferenza di m. 1,13; sotto il suo piede si legge graffita entro due strisce la parola ΣKVHV, cioè forse σκ(ε)ύη ύ (vasi 400) - notizia messavi dal fabbricante, di cui però non siamo in grado d'indovinar il significato. Il disegno delle figure rosse malgrado la leggerezza e la libertà, non è privo di severità ed in alcuni punti del vestiario

è finanche duro e rigido; straordinariamente fine e graziosamente disegnate sono le due striscie ornamentali che sopra e sotto limitano la rappresentazione.

Questa, già due volte esattamente descritta da Helbig (*Bull.* 1868 p. 136 II) e da me (*Arch. Ztg.* 1869 pag. 35,4), presenta Apollo che insegue una fanciulla e sopra queste due figure si legge καλος e καλι. Dietro il dio sta il suo auriga sopra il cocchio allestito con due cavalli, pronto a trasportar via il rapitore colla preda. I cavalli sono alati per indicare la loro velocità. Innanzi alla fuggente giovanetta sta tranquillamente il padre designato qual re dallo scettro nella destra, al quale due sorelle o compagne di giuoco annunziano il fatto; una di esse porta nella destra un gran ramo di fiori [1] per indicare che Apollo le sorprese, mentre coglievano fiori. Il quadro è chiuso da una donna vestita di chitone, manto e cuffia; nella destra sollevata ha un piccolo fiore; la calma di essa forma un deciso contrasto alla fretta ed angoscia delle due giovanette. Helbig riconosce in èssa *Venere che sta presente al fatto cagionato dalla sua potenza,* spiegazione che è possibile, ma mi sembra secondo l'analogia di altre imagini di simile soggetto più probabile di ritenerla per la madre della rapita, la quale calma e risoluta, come il padre, accoglie l'annunzio che la sua figlia sia amata e rapita da Apollo.

Questa imagine, la cui spiegazione non offre ulteriori difficoltà nè dà motivo ad erudita investigazione, lascia solo indeciso quale sia l'amata dal dio. Rappresentazioni di tal genere si trovano bastantemente frequenti nella pittura vasculare: Apollo ora, come qui,

[1] Questo ramo di fiori terminatò in forma di palmetta divide la rappresentazione in due parti eguali.

indicato dall' albero di lauro [1], ora dalla lira [2], ora dall' arco [3] insegue una bella donna, per la quale gl' interpetri propongono varii nomi [4]. Ma contro Boline, come la figura fu ritenuta da Emilio Braun (*Annali* 1839 p. 253), milita il fatto che quel mito non valse che in una ristretta località [5]; contro Dafne, la più celebre e più conosciuta amata del dio delfico, milita la mancanza della metamorfosi in lauro, caratteristica nel mito, la quale sulle pitture parietarie di Pompei troviamo indicata o da rami di lauro che spuntano dalla testa e dalle spalle (cf. Helbig 211, 213), ovvero da un albero di lauro che si vede o dietro (Helbig n. 208, 209) o accanto al gruppo di Apollo e Dafne che cade sfinita (Helbig n. 206) per non parlare affatto della rappresentazione bizzarra e poco bella della metamorfosi, quale la vediamo nella statua marmorea di Villa Borghese [6]. Imperocchè l' albero di lauro nella mano di Apollo, o il ramo di lauro sospeso sulla graziosa imagine vasculare tebana non milita secondo la mia opinione per la rappresentazione del mito di Dafne, come vuole lo Stark [7], non essendo certo con ciò rappresentata la metamorfosi della donna in lauro.

Le imagini vasculari fin qui menzionate danno

[1] Cf. Durand n. 8 (= *Élite cér*. II 21; Rochette *Choix de peint.* p. 59); Heydemann *Gr. Vas.* I 3.

[2] Cf. Millin *Peint. des vases* I 71. (= *Él. cér*. II 20).

[3] Cf. *Mon. dell'Inst.* III 12. (= *Él. cér*. II 22).

[4] Millin l. c. p. 123 pensò eziandio a Cassandra.

[5] Cf. Paus. VII 23, 4: *ἀπωτέρω δὲ Ἀργυρᾶς ποταμός ἐστιν ὀνομαζόμενος Βολιναῖος, καὶ πόλις ποτὲ ᾠκεῖτο πρὸς αὐτῷ Βολίνα. παρθένου ἐρασθῆναι Βολίνης Ἀπόλλωνα, τὴν δὲ φεύγουσαν ἐς τὴν ταύτῃ φασὶν ἀφεῖναι θάλασσαν αὑτήν, καὶ ἀθάνατον γενέσθαι χάριτι τοῦ Ἀπόλλωνος.*

[6] *Revue archéol.* 1846 II p. 683; *Beschr. Roms* III 3 p. 247,4; Braun *Mus. u. Ruinen Roms* p. 541 e seg. Cf. Luc. *Var. hist.* I 8.

[7] Stark *Heidelberger Jahrbb. der Litt.* 1871 p. 88.

per la più parte [1] solo i due principali personaggi Apollo e la donna amata, e rendono così impossibile una precisa denominazione scientifica, fino a chè una iscrizione non ci dia un giorno appoggio più sicuro. Sulla nostra idria capuana al contrario la rappresentazione è ampliata con due aggiunte, parte perchè vi si prestava lo spazio del vaso, parte perchè il pittore entusiastato della sua creazione volle render più viva e più attraente l'azione. Potrebbe dunque darsi il caso che forse in queste aggiunte stia qualche appoggio per determinare il nome della donna. In vero l'ampliamento della rappresentazione coll'aggiunta dei genitori, cui figlie, o compagne annunziano il ratto, è un motivo troppo frequentemente impiegato, perchè vi si possa fondare una spiegazione [2]. Così troviamo i genitori o almeno il padre nel ratto di Aigina operato da Giove [3], in quello di Anfitrite fatto da Poseidon [4], in quello di Teti eseguito da Peleo [5]; in quello di Perigune fatto da Teseo [6] ecc.

L'altra aggiunta consiste nel cocchio di Apollo, i cui cavalli alati l'auriga rattiene a stento. E poichè Pindaro canta (*Pyth.* IX 5 sg.) che Apollo abbia rapito la Cirene sopra un carro d'oro, così io era inclinato a riconoscere nella rappresentazione della idria capuana il ratto di Cirene (*Annali* 1870 p. 223, 4), ma molte cose vi si oppongono. In primo luogo la

[1] Sul vaso Durand (cf. p. 109 n. 1) è presente un giovane col mantello come tranquillo spettatore.

[2] Cf. Jahn *Arch. Beitr.* p. 40 e seg.

[3] Vaso del *Mus. Gregoriano* II 20,1 (= Braun *Ant. Marmorw.* I 6).

[4] Heydemann *Gr. Vas.* I 2 (la spiegazione ivi data per Amimone è falsa ed ha ragione Logiotatides *Arch. Anz.* 1866 p. 253* seg.).

[5] Cf. Overbeck *Sagenkr.* VIII 4 (Neap. n. 2638); 5 (Monaco n. 807); 7 ecc.

[6] Cf. Gerhard *Auserl. Vas.* 163 (Brit. Mus. 754) ecc.

considerazione che il *χρύσιος δίφρος* (v. 10 *θεόδματα ὄχεα*) è solo un adornamento poetico e non un tratto essenziale appartenente al mito, come pure io ritengo solo per un bell' ornamento poetico ciò che Ferecide ed Ariaito raccontano, aver Apollo rapito Cirene sopra un carro tirato da cigni [1]. Inoltre è da considerarsi che assai spesso s' incontrano sulle imagini vasculari in scene di ratto carri pel rapitore pronti a trasportar via la preda, anche quando lo sviluppo del mito non li richiederebbe, come p. e. troviamo nel ratto di Crisippo operato da Laio [2], o quando Teseo nella mischia conduce via sulla sua biga Antiope [3]; ma quest' aggiunta, tolta dal realismo e dalla vita giornaliera, fu volentieri utilizzata dagli artisti per la sua bellezza; libertà che si deve ad essi ampiamente concedere, se non si vuole che siano servili imitatori del mito e della poesia. Così troviamo p. e. il cocchio nel ratto delle Leucippidi fatto dai Dioscuri [4], di Teti fatto da Peleo [5], di Elena fatto da Teseo [6] e molti altri. Ad essi appartiene il cocchio di Ercole nel combattimento contro la idra [7], o come sopra un vaso capuano [8] le dee si avanzano sopra un cocchio verso Paride. Così

[1] Schol. Apoll. Rhod. II 498: *Φερεκύδης δέ φησι καὶ Ἀρίαιθος ἐπὶ κύκνων αὐτὴν ὀχηθεῖσαν κατὰ Ἀπόλλωνος προαίρεσιν εἰς τὴν Κυρήνην ἀφικέσθαι.*

[2] Cf. Overbeck *Sagenkr.* p. 4 seg. a I 1 (Vas. berl. n. 1010) e 2 (Vas. neap. n. 1769); *Mon. dell'Inst.* VIII 29.30.

[3] Cf. Gerhard *Apul. Vas.* E 1 (= *Annali* 1856 tav. 15 p. 89 seg.)

[4] Cf. Brit. Mus. 1264 (vaso di Meidias); Millingen *Vas. Coghill* I-III (= *Arch. Ztg.* 1852, 41; cf. Jahn ibid. 1845 p. 27 seg.); Jatta n. 1096.

[5] Cf. Overbeck *Sagenkr.* VIII 1; Heydemann *Arch. Ztg.* 1870 p. 82 seg.

[6] Cf. Gerhard *Aus. Vas.* 167; *Mon. dell'Inst.* VI. VII 12; Vas. berl. n. 1748 ecc.

[7] Cf. p. e. *Arch. Ztg.* 1859, 125; Welcker *Alte Denkm.* III 6 ecc.

[8] Mus. Neap. n. 2870 (cf. Minervini *Bull. Nap.* V p. 108 e seg.).

dunque neppur quest' aggiunta del pittore che assai ravviva la rappresentazione e la adorna epicamente, porge alcuna base alla esatta determinazione del fatto, o alla probabile denominazione delle vergini rapite.

Contro Cirene inoltre milita anche la circostanza che questo mito [1] non sia stato finora dimostrato con sicurezza sopra alcun monumento di arte greca, mentre fra le produzioni della più tarda arte greco-romana ci sono conservati varii monumenti di esso. A questi appartengono, oltre una pasta di cristallo [2], sulla quale Cirene è rapita da Apollo sopra un carro tirato da cigni, due opere di marmo [3] trovate in Cirene stessa. La prima di esse è una figura rotonda (alta 2 piedi e 10 ½ pollici inglesi) che fu trovata nel tempio di Apollo [4]. Cirene come Diana cacciatrice è vestita del chitone corto e d'alti stivali, intorno al corpo ha ravvolta la clamide e strangola con ambedue le mani il leone che ritto le sta accanto, nella qual caccia è osservata da Apollo che se ne innamora (Pindaro *Pyth.* IX 26 seg. ed altri). Quasi la stessa posizione si ripete sul secondo marmo, rilievo dedicatorio con iscrizione, che fu trovato fra i ruderi del tempio di Venere, e come il precedente ora trovasi nel Museo britannico [5]: Cirene strangola il leone, mentre la Libia

[1] Cf. Müller *Orchom.* p. 346 seg.; Thrige *de reb. Cyr.* p. 55 seg.

[2] Pasta della collezione Stosch (Winckelmann II 360): pubbl. *Ber. der Sächs. Ges. der Wiss.* 1852 IV d; cf. Visconti *Pio-Clem.* V p. 37,2; Jahn *Ber.* l. c. p. 60, 26.

[3] Resta indeciso, se il torso presso Smith e Porcher *Discoveries at Cyrene* tav. 67 p. 94 e seg. appartenga veramente alla figura d'una Cirene; potrebbe egualmente bene appartenere ad un'Amazzone.

[4] Smith e Porcher *Disc. at Cyrene* pag. 99, 6: riprodotta nell'*Illustr. London News* 1861 Novembre 30.

[5] Smith e Porcher l. c. tav. 76 p. 98 e l'iscrizione tav. 83,19, p. 114, 19; *Arch. Anz.* 1866 p. 199, 91. Il rilievo è alto 3 piedi e 4 pollici inglesi, largo 2 piedi e 3 pollici.

personificata la incorona. Qui vien seguita la versione del mito quale, secondo lo scoliaste di Apollonio Rodio (II 498), fu raccontata da Acesandro ἐν τοῖς περὶ Κυρήνης, che cioè il re Euripilo di Libia abbia promesso il dominio a chi uccidesse un leone che devastava il paese; ciò sarebbe stato eseguito da Cirene trasportata da Apollo in Libia: ond'è che sul rilievo essa è incoronata dalla Libia riconoscente. Sotto il rilievo si legge la seguente iscrizione, la quale spiega la rappresentazione ed il motivo della dedica, come pure menziona il nome del dedicante ed il luogo ove collocò la tavola, cioè come metope ὑπὲρ μελάθροιο:

> Κυρήνην πολίων μητρόπτολιν, ἣν στέφει αὐτὴ
> ἠπείρων Λιβύη τρισσὸν ἔχουσα κλέος,
> ἐνθάδ' ὑπὲρ μελάθροιο λεοντοφόνον θέτο Κάρπος
> εὐξάμενος μεγάλης σῆμα φιλοξενίης.

Fra le imagini vasculari alcune furono riferite da Jahn a Cirene, senza però che io possa acconsentire a tale spiegazione, sembrandomi che si sia fatto troppo calcolo della non essenziale circostanza raccontataci da Ferechide ch'essa fosse rapita sopra un carro tirato da cigni, e che il punto essenziale sia stato troppo o interamente messo da banda, l'essere cioè Cirene cacciatrice e λεοντοφόνος. Per quanto io mi sappia, si tratta di tre imagini vasculari, poichè quelle [1], su cui una donna circondata da Eroti o Pani e Ninfe passa sopra un cigno per il cielo ed il mare, appartengono sicuramente ad Afrodite (Jahn *Arch. Ztg*. 1858 p. 233seg.).

[1] Cf. p. e. Millingen *Vas. Cogh.* 21 (*Élite cér.* 4, 3); Berl. Vas. n. 1987 (Gerhard *Ant. Bildw.* 44; *Él. cer.* 4, 5.); Millin *Peintures des vases* II 51 (*Élite cér.* 4, 4) ed altri.

Sopra una delle pitture vasculari [1] che qui vengono in discussione, e che si trova a Vienna, in varia guisa spiegata, vediamo un cigno portare una donna collo scettro, mentre Giove parla ad un giovane seduto, il quale porta nella destra un lungo ramo (di lauro?); sono inoltre presenti Ermes e due altre donne collo scettro, una delle quali si allontana e l'altra resta là contemplando. Secondo Welcker e Jahn abbiamo innanzi a noi Cirene guidata da Ermes in Libia, dove Giove Ammone annunzia ad Apollo l' apparizione di lei. Contro tale spiegazione si oppone, oltre lo stento e l'improbabilità di tutto il pensiero, una circostanza, la quale non ho ancora accennata, cioè l' omphalos che è dipinto fra Giove ed il giovane Apollineo. Certo non v' ha dubbio che non solo in Delfo unicamente, ma anche in molti altri luoghi vi era un omphalos [2]; anche nel cosidetto tempio di Venere a Pompei vi è ancora conservato un avanzo dell' omphalos [3]; ma sulle imagini vasculari l' omphalos indica esclusivamente quello di Delfo, e così Delfo è designato come luogo della scena. Devesi perciò cercare per l'imagine vasculare di Vienna un mito, il quale se non accadde in origine in Delfo, facilmente vi può esser trasportato, e fu dal pittore ivi trasferito come punto centrale dell' οἰκουμένη, rendendolo con ciò più venerabile e più importante. La decisione della lotta fra Memnone ed Achille fu uno dei più importanti avvenimenti nel combattimento iliaco e per renderlo più sensibile e di-

[1] Sacken e Kenner *Vasens.* V 3, 70: pubbl. Laborde *Vas. Lamberg* I 27; Ingh. *Vasi fittili* 235; *Arch. Ztg.* 1858, 120, 1; cf. Welcker *Rh. Mus.* II 498; Jahn *Annali* 1845 p. 367 ed *Arch. Ztg.* l. c. p. 238 e seg.; Panofka *Terrecotte* p. 54 segg.

[2] Müller *Ant. Antioch.* p. 57 segg.

[3] Cf. Nissen *Templum* p. 208.

mostrarlo più vigorosamente, il pittore di un vaso trovato in Crimea [1] trasportò a Delfo la scena di Teti e di Eos imploranti il favore di Giove, come indica l'omphalos: il padre degli dei e degli uomini ha giudicato e respinto Eos che corre via per salvare almeno il corpo del figlio. Parimenti la rappresentazione sul vaso di Vienna, il giudizio di Paride, come già fu riconosciuto da Minervini [2], è trasportato a Delfo per rendere più palpabile l'importanza del giudizio e le sue conseguenze per l'avvenire: Paride, come spesso, di bellezza Apollinea [3], è stato condotto sul luogo da Ermes; Giove stesso gli spiega l'entità della sua missione e gli raccomanda l'imparzialità; allora apparisce sopra un cigno Afrodite e la sua vittoria è decisa. Ermes guarda ancora attonito, ma Atene si allontana altiera dal luogo dell' azione.

La seconda imagine vasculare, in cui si credette riconoscere Cirene, è ora nel Museo britannico [4]. Nel mezzo siede sopra una rupe un giovane, il quale melanconicamente inclina la testa e suona una lira di testugine; accanto al pensieroso che non si cura di quanto lo circonda, si vede l'erotico simplegma di un barbuto Satiro e di una nuda Baccante, il quale è

[1] Eremitaggio di Pietroburgo n. 1793, riprodotto da Stephani *Compte-rendu* 1860 II p. 39 e segg. cf. Strube *Bilderkreis von Eleusis* p. 86 not.; Stark *Heidelberger Jahrb. der Litt.* 1871 p. 25 seg. (che per primo diede la spiegazione mentovata).

[2] Minervini *Bull. nap.* III p. 79 = *Descrizione di alcuni vasi Jatta* p. 23. Indipendentemente da essa io venni alla stessa spiegazione, che peraltro a Jahn sembrò del tutto inaccettabile (*Arch. Ztg.* 1858 p. 239, 33).

[3] Cf. Overbeck *Sagenkreis* X 1, 4; ed altri molti.

[4] Brit. Mus. n. 1439, riprod. *Annali* 1845 tav. M; *Élite cér.* IV 81; cf. Jahn *Annali* l. c. p. 360 segg. e 370 segg.; Lenormant *Annali* l. c. p. 419 segg.; De Witte *Annali* l. c. p. 404. Il vaso, trovato in Vulci, era prima nella collezione Durand n. 115.

osservato voluttuosamente da un Satiro barbato che attonito solleva le mani e fa cadere il suo tirso; una piccola tigre innalzasi verso la donna come un cagnolino. A dritta dello spettatore si avvicina sopra un carro tirato da due cigni un giovane, nel cui seno sta una seconda donna nuda; essi si abbracciano e si baciano. In questa ultima rappresentazione vede Jahn Apollo e Cirene, spiegazione che non ha, secondo le mie convinzioni, alcuna o poca probabilità. Imperocchè se il citaredo è Orfeo, come io accetto con Jahn, De Witte ed altri, allora non saprei come in genere, facendo astrazione dalla posizione erotica, Apollo e Cirene dovessero venire da Orfeo, il quale piange la morte della sua moglie. Mi sembra piuttosto qui rappresentata Afrodite con Adone, i quali fanno all'amore al pari dei Satiri, aperto contrapposto all'afflitto sposo di Euridice, il quale pel duolo diviene spreggiatore dell'amore [1] ed avverso alle donne.

Sulla terza imagine vasculare [2] finalmente che qui potrebbe essere addotta, Apollo sopra un cigno si avvicina ad una donna sedente nuda e che guarda in uno specchio ed alla quale il volatile porge nel suo becco una ghirlanda. Che qui forse si potrebbe pensare a Cirene, è innegabile, ma non necessario, come già sostenne il Jahn. Niuna rappresentazione sicura di Cirene è dunque conservata sopra imagini vasculari, per quanto io sappia.

H. HEYDEMANN

[1] Cf. Fanocle presso Stob. *flor.* 64, 14, 10; Conon 45; Verg. *Georg.* IV 516; Ovid. *Metam.* 10, 80 segg.; *Scr. rerum myth. tres* ed. Bode I 76.

[2] Gerhard *Aus. Vas.* 320, 1; cf. Jahn *Arch. Ztg.* 1858 p. 240, 40.

MONUMENTI PRENESTINI.

(Mon. dell'Inst. vol. VIIII tav. XXVIIII)

Sono dolente di non poter corrispondere all'invito di accompagnare la pubblicazione dei disegni raccolti sulla tav. XXVIIII dei Monumenti inediti con una completa spiegazione, ma di dover limitarmi ad illustrarli per ora solo con poche parole, sperando però di non mancare così essenzialmente al dovere d'interpetre, poichè gli oggetti, di cui si tratta, non esigono, malgrado il loro variato interesse, alcuna investigazione più minuziosa e di leggieri si fanno annoverare nella categoria di monumenti congeneri.

Lo specchio ben conservato che si pubblica sotto il n. 1, proviene dagli scavi che il sig. Frattini ha fatto eseguire l'anno scorso in Palestrina e si trova ora nelle mani del sig. Martinetti in Roma. Entro la solita ghirlanda di foglie che qui sembra diramarsi in due parti da una pianta che forma il manico, e che nella parte opposta è ornata di un fiore, si trova una scena di bagno di tre figure, secondo uno schema che alcuni altri disegni di specchi rappresentanti lo stesso soggetto ripetono più o meno similmente. Cf. Gerhard *Etruskische Spiegel* tavv. CVII, CVIII, CIX, CCCXVII. Nel mezzo del quadro vediamo un grande *labrum*, il cui basamento quadrilatero è munito di un ornato che lo circonda, e la cui tazza all'esterno è adorna di un calice di foglie. Intorno a tale ornamento sono unite in libero e grazioso aggruppamento tre figure nude: a destra una figura muliebre ornata alla mano, al collo ed ai capelli, e che con un'idria versa dal bacino del *labrum* acqua sul

capo della sua compagna, la quale è accovacciata innanzi a lei nella posizione della Venere e sembra spremere colle mani i suoi sciolti capelli; a sinistra un giovanetto snello, vezzoso, con lunghi ricci che gli cadono per le spalle, con un nastro nella chioma, reggendo in una mano una strigile, nell'altra un alabastro, i cui ornamenti egli sembra osservare con attenzione ed imbarazzo. Due vani della composizione sono riempiti a sinistra da un' idria, a destra da una specie di piedistallo, su cui è gittata una veste ravvolta. A questa ultima sembra essere attaccato un laccio che passa sulla spalla e sul petto della figura muliebre prima accennata. Simili lacci o nastri furono, come è noto, portati in forma di croci sul petto o sulla nuca per meglio fermare il chitone, e li troviamo spessissimo sopra ogni specie di monumenti ed anche nelle figure sopra specchi etruschi. Cf. Gerhard *Etruskische Spiegel* V p. 11, 9; Stephani *Compte-rendu de la commission impériale archéologique* 1861 p. 80-82; Benndorf und Schöne *die antiken Bildw. des Lateran. Museums* p. 86 n. 138.

La unione di figure di ambedue i sessi in una scena di bagno non può sorprendere in monumenti, la cui rappresentazione liberamente s'alza sopra la vita reale, ed anche in questo caso fu trattata dal disegnatore con grande disinvoltura, non come una cosa rara, ma come ordinarissima. Più piacevole ancora è la cura e la grazia, onde è espresso il disegno. I movimenti e le forme delle figure sono quasi da per tutto giustamente espresse fino al minimo dettaglio, e trattate con un sentimento che fa un bel contrasto colla trascurata decorazione, la quale nella maggior parte dei disegni di specchi conservati richiede grande indulgenza da parte degli spettatori.

Sotto il n. 2 nella stessa tavola è disegnato un altro specchio parimenti intatto, i cui ornamenti hanno un valore assai inferiore al precedente, ma che sotto altro aspetto, cioè pel soggetto rappresentato e per le sue iscrizioni latine, desta un interesse maggiore. La provenienza di esso non sembra sicura. Nell' inverno 1866-67 fu egli comprato dal sig. Augusto Castellani e da me esposto nell' adunanza del 22 Febbraio 1867. Fu quindi più diffusamente discusso dal sig. Helbig nella seguente adunanza del 1 Marzo. Cf. *Bull. dell'Inst.* 1867 p. 67 e 69. Anche qui il disegno graffito è circondato da una ghirlanda ornamentale, dentro la quale sta a destra sopra uno speciale basamento a guisa di pilastro un grosso vaso con due manichi, con orlo scanalato ed una ghirlanda di ellera al collo. Vicinissimo al vaso ed in mezzo del quadro si vede un Sileno calvo e panciuto (MARSVAS), il quale secondo il movimento della sua mano sinistra e della gamba destra innalzata sembra eseguire una danza concitata, intorno forse al pilastro, come si potrebbe rilevare dall' atteggiamento di tutta la figura. Egli è seguito da un piccolo Panisco itifallico (PAINISCOS), il quale con sufficiente destrezza imita tutti i movimenti del Sileno.

Con ragione Helbig ha ricordato, basando sulle spiegazioni date da Michaelis negli *Ann. dell'Inst.* 1858 p. 316, 324, « che presso i Latini Marsia non era soltanto il nome del tibicine lidio (leggi frigio) sgarato da Apolline, ma eziandio era applicato generalmente ai Sileni (Servius *ad Aen.* III 20, IV 58; Petronius *Satyr.* 102) ». Al contrario, se io non erro, ha egli mal inteso il significato della rappresentazione riconoscendo in essa una « scena del tiaso bacchico, vale a dire Sileno che punisce un fanciullo, il quale

abbia commesso alcun fallo ». Tale azione, come è riguardata da Helbig, si adatterebbe benissimo nel ciclo di idee dei monumenti bacchici, e si trova fra le altre leggiadramente rappresentata sopra il manico d'un vaso di bronzo nel museo nazionale di Napoli (*Mus. borbonico* IX 56; Müller - Wieseler *Denkm. a. Kunst.* II 42, 517). Ma giusto questa rappresentazione posta a confronto può insegnarci, quanto radicalmente differente è il significato della composizione, di cui trattiamo. Qui Sileno non è volto verso il Panisco, e nemmeno sembra osservarlo. Ma l'oggetto ch'egli innalza nella destra e che Helbig prese per un bastone o per una verga, sarebbe in questa posizione molto più adatto per un colpo nell'aria, e secondo tutte le apparenze nulla ha che fare con un istrumento di gastigo. Con tal spiegazione sarebbe inoltre assolutamente senza significato il vaso sul pilastro.

L'istrumento in questione che il Sileno da una estremità regge in mano, consiste in un manico che all'altra estremità, senza alcun'intermezzo, finisce in ventola; perciò non posso ritenerlo che per una coda d'animale a causa della lungezza dello stilo e della brevità del fiocco, e più volentieri lo spiegherei per la coda d'un bove, come solevasi adoprare qual cacciamosche, scopa e per altri usi di nettezza. Una tal cauda adoprata per nettare gli abiti ci è mentovata da Marziale nelle sue apophoreta (XIV 71) quale *muscarium bubulum*:

Sordida si flavo fuerit tibi pulvere vestis,
Colligat hunc tenui verbere CAUDA levis.

Per nettare un mulino è adoprata nel *moretum* di Vergilio v. 23:

praeverrit cauda silices gremiumque molarum,

e Nevio (Ribbeck *com. lat.* p. 20; Jordan *Ann. dell'Inst.* 1862 p. 337) si serve manifestamente di una spiritosa iperbole, se una volta fa dipingere un pittore con essa coda. Festus p. 230 ed. Müller: *penem antiqui codam vocabant, a qua antiquitate – (vocantur) et peniculi. quis calciamenta tergentur, quod e codis extremis faciebant antiqui, qui tergent † ea. Naevius in Tunicularia:*

Theodotum
Compiles, [nuper] qui aras compitalibus
sedens in cella circumtectus tegetibus
Lares ludentis peni pinxit bubulo.

Dello stesso genere sono i noti aspersori che sovente troviamo sui monumenti romani fra i varii utensili dei sacrifizi, ed ordinariamente sono foggiati in guisa che i peli della coda appariscano incastrati sull'estremità superiore d'un piede di animale; cf. p. e. Clarac *Musée de sculptures* II 220, 307; 254, 506; *Mon. ined. dell'Inst.* V 7, 8. Questo utensile così formato, il quale probabilmente servirà non solo a pulire, ma pure ad aspergere gli arredi del sacrifizio e la vittima, si suole denominare con una parola della latinità del medio evo, cioè *aspersorium* o *aspergillum* che, per quanto io sappia, non si trova in alcuno scrittore antico. Siccome presso i Greci e presso i Romani si trovano in ogni operazione relativa al culto impiegati non solo i spesso menzionati ramoscelli, ma anche delle scope propriamente dette per nettare ed inumidire oggetti e luoghi sacri con acqua benedetta (Bötticher *Tektonik der Hellenen* IV p. 67 seg.; *das Grab des Dionysos* p. 8), così non sarebbe impossibile che qui si trattasse d' una specie di lustrazione

che il Sileno eseguisce a suo modo, accompagnandola di danza burlesca e spargendo con quella scopa acqua attinta dal vaso che gli sta in alto e che allora farebbe le veci di un *aquiminale*.

Forse questa supposizione è resa più probabile dalla ghirlanda di lauro o di olivo che il Sileno porta intorno al cranio; giacchè quelle foglie non sembrano nè di uva, nè di ellera. Ciò per altro dico come mia opinione, mentre tutta l'azione del quadro non mi è bastantemente chiara.

È interessante che il fabbricante dello specchio si sia nominato: VIBIS · PILIPVS · CAILAVIT. Finora era noto un solo specchio coll'iscrizione dell'artista ed in greco, cioè sopra uno specchio di bronzo (non già di ferro, come fu detto) in proprietà del signor Muret a Parigi, la cui autenticità fu ingiustamente posta in dubbio dopo le iterate assicurazioni del sig. De Witte: ΑΠΟΛΛΑΣ ΕΠΟΙΕΙ Ἀπόλλας ἐποίει, cf. De Witte *Arch. Zeitung* tav. CLXVI 2, 3 p. 302 seg.; *Arch. Anzeiger* 1867 p. 96*; Gerhard *Etruskische Spiegel* tav. CCXLIII A (riguardo al nome Apollas cf. Meineke *delectus* p. 143). Nel fabbricante di questo specchio, quantunque non ci dia una troppo favorevole opinione della sua abilità, dobbiamo forse riconoscere un Greco a cagione del suo nome, se Mommsen (*C. I. L.* I p. 210) a ragione riduce ad un uso greco l' ortografia del nominativo *ius* per *is* che particolarmente si trova spesso nelle iscrizioni dei vasi di creta di S. Cesareo, al che però possono aggiungersi varie analogie dei dialetti della Italia centrale ed inferiore. E qui dobbiamo rammentare il fatto constatato da Otto Jahn riguardo la cista Ficoroni (p. 60), fatto che in seguito ottenne varie conferme, che in Roma e nel Lazio già verso la fine del V secolo della città esi-

steva un'arte indipendente dalla tradizione etrusca ed essenzialmente sotto l'influenza greca; e non mi sembrerebbe impossibile che dovessimo riconoscere per un artista dell' Italia inferiore tanto Vibius Philippus, quanto Novius Plautius, artista della cista Ficoroni. È sorprendente che al suo nome manchi un prenome, come in un' iscrizione del suo omonimo ASINI PILIPI, per la prima volta pubblicata da Brunn *Bull. dell'Inst.* 1864 p. 83, il quale è doppiamente ripetuto sul manico di un vaso di cristallo e, come sembra, per mezzo di un bollo. La mancanza del prenome in quest' ultimo non fu certamente spiegata da Ritschl *priscae latin. epigr. supplem.* V p. XV per la supposizione che il vaso fosse destinato non ad un determinato Asinio, ma al comune uso di varii membri di questa famiglia; in questo caso, se non erro, avrebbe dovuto secondo l'uso adoprarsi il plurale. Io sono piuttosto inclinato a trovare anche in questa iscrizione il nome dell' artista. Cf. Hirschfeld *Tituli statuariorum* p. 21, 3.

La forma delle lettere e la ortografia delle iscrizioni ci danno qui criteri approssimativi per la determinazione del tempo. Essendo le singole lettere incise leggermente, non può stabilirsi con precisione, se lo S abbia la solita forma tonda o la più antica angolare. Al contrario in due luoghi distinguiamo con sicurezza il Ⱡ acuto, del quale l' uso comune cessa verso la fine del VI secolo della città al dire di Mommsen (Otto Jahn *Ficoronische Cista* p. 42) e Ritschl (*N. rhein. mus.* XXIV p. 3), mentre lo troviamo sporadicamente sopra tavole di bronzo e leggeri graffiti. Secondo le norme ripetute volte date da Ritschl, fra le altre *P. L. M. E.* p. 52, si è compiuto solo nel corso del VI secolo il passaggio dell' *o* in *u*

nella finale dei nomi, come qui ci è reso manifesto dalle forme *Pilipus* e *Patniscos* che stanno l'una a lato dell'altra. La mancanza di aspirazione e di raddoppiamento della consonante nella parola PILIPVS mostra anche una rimota antichità, poichè ci apparisce esattamente eguale sopra un denaro coniato circa l'anno 620 della città (*C. I. L.* I n. 354). Finalmente è d'uopo annoverare fra le anomalie che il latino arcaico si permise nelle traslazioni di nomi greci, la curiosa aggiunta di un' I nella prima sillaba della parola *Paniscus* che etimologicamente non può giustificarsi, e per la quale io non conosco neppure una spiegazione fonetica. Simile prolungamento di vocale è venuto in luce nella forma *pleibis* per *plebis* in un'antica iscrizione della via ostiense (Ritschl *opuscula* II p. 776; *Bull.* 1869 p. 267) e nella parola *impeirator* per *imperator* e *decreivit* per *decrevit* nel decreto spagnuolo di L. Emilio Paolo (Hübner *C. I. L.* II 5041), ed è stato causa di varie spiegazioni. Alla forma presente corrisponde di più il cambiamento di *Asklepios* in *Aesculapius*, il quale nell'antico latino potevasi scrivere egualmente con *ai* o con *ae*. Cf. Zangemeister *C. I. L.* IV n. 816 *laivi* per *lavi*, dove in verità la lezione non è sufficientemente certa.

Non è la prima volta che ci maravigliamo di vedere applicata l'iscrizione del nome dell'artista in un'opera che si mostra assolutamente indegna di tal distinzione, mentre ci resta ignoto l'autore di ben più rilevanti lavori. Il capriccio od il caso hanno qui una grande influenza. Nelle poche iscrizioni artistiche latine che possediamo, domina grande varietà nella redazione ed espressione di esse, direttamente all'opposto dell'uso greco che ha forme determinate e generalmente usate. Questa osservazione riceve qui una

conferma, poichè la parola *caelavit* appare per la prima volta in una firma d'artista. E siccome riguardo alla significazione della parola *caelatura* esiste una tradizione poco sicura ed in parte variante, sulla quale neppure le numerose ricerche moderne hanno sparso sufficiente lume, così è piacevole di veder documentato che *caelatura* e *caelare* furono usate ed intese anche dalla sola tecnica dell'incisore, la qual cosa fu più volte posta in dubbio o decisamente negata. La importanza della iscrizione sotto questo rapporto fu già riconosciuta giustamente da Marquardt *Römische Privat-Alterthümer* II p. 276, 15.

Nel centro della tavola è finalmente disegnata in grandezza naturale una strigile di bronzo (n. 3), la quale fu pure rinvenuta in Palestrina ed ora è in possesso del sig. Pasinati. Il manico è formato da una figura muliebre nuda che menando la destra verso il capo sembra avanzarsi con passo leggiadro o danzante. Nelle chiome porta una ghirlanda e nella sinistra pendente una strigile; i piedi sono muniti di scarpe, come si trovano spesso in disegni di specchi con donne nude. Per dare più fermezza a tutta la figura che sta sopra una piccola base, fu applicato al suo dorso un ramo ornamentale, il fine del quale è fissato all' altro lato convesso dello specchio precisamente sotto i piedi. Questo ramo è piegato in modo che le dita della mano nell' atto d' afferrar il manico possono comodamente collocarsi nella sua cavità. Nello stesso tempo il braccio destro innalzato della figura serve di sicuro appoggio alla mano che l'afferra, imperocchè forma una sporgenza, abile impiego della figura ad un uso prattico che spesso in simil guisa si osserva nei manichi di ciste etrusche e manichi di specchi formati di figure. Dall'esatta ed eccellente in-

cisione è da concludersi che la figura sia lavorata con grande cura, ed offre in tutta la sua movenza, e in tutte le sue proporzioni snelle e graziose, forse un poco troppo pronunziate nel petto, una impressione oltremodo gradita e piacevole.

(Traduzione dal tedesco)

Otto Benndorf

LA MORTE DI ORFEO.

(Mon. dell'Inst. vol. VIIII tav. XXX; tav. d'agg. K)

La pittura a figure rosse, incisa sulla tavola XXX dei Monumenti, appartiene ad una olla nolana della collezione già Campana, *catal.* ser. *XI* 10; *arch. Anz.* 1859 p. 142* n. 143; *Bull. d. Inst.* 1859 p. 35, esistente ora probabilmente a Parigi.

Il giovane Orfeo caduto sul ginocchio sinistro ed appoggiandosi sulla mano sinistra invano tenta difendersi colla lira che tiene nella destra alzata, contro una donna che l'ha ferito nel petto con uno spiedo premendogli il piede sinistro sulla coscia. Orfeo ha lunghi ed arricciati capelli e veste un manto che gli cuopre il braccio sinistro e la gamba destra distesa. A destra di chi guarda havvi un'altra femmina tenente con ambedue le braccia alzate un gran sasso che è in atto di scagliare contro Orfeo, mentre dalla parte opposta e dietro la prima accorre una terza, la quale sta per gettare un sasso più piccolo. Il manico interrompe la composizione che mostra sul rovescio del vaso ancora tre altre donne accorrenti. L'una che viene dalla parte dell'ultima figura descritta, vibra l'asta; delle altre la prima impugna una bipenne, la

seconda una specie di piccola falce. – Le donne sono vestite alla foggia greca, come ricorre sulle pitture vasculari di questo stile; ma il pittore, per denotare che siano donne tracie, non ha trascurato d'indicare in tre di esse alcune incisioni regolari al collo ed alle braccia. Le quali incisioni, come è noto, accennano a quella specie di tatuaggio usato dalle donne tracie. La stessa particolarità trovasi pure in altri dipinti dello stesso mito: *Mon. d. Inst.* I 5 2; vaso n. 383 a Monaco, Jahn *catalogo*. Un tatuaggio più ricco e figurato ricorre sopra un altro vaso n. 777 (Jahn), in cui una femmina tracia oltre ad avere braccia e gambe dipinte con decorazioni a zigzag più volte ripetute, porta ancora impresso nel braccio superiore un cervo, sul ginocchio una stella ed al disotto di questa un altro cervo. Le notizie che si riferiscono a quest'uso furono raccolte da Panofka *Ann. d. Inst.* 1829 p. 267.

Le armi, di cui si servono le donne per assalir Orfeo, sono già conosciute dalle altre pitture del nostro mito, cf. Gerhard *auserl. Vasenb.* III 156. La loro varietà e stranezza fa pensare al furore, da cui erano invase le Trace, le quali afferravano qualunque cosa capitasse loro sotto mano, per isfogare la loro rabbia. Siamo quindi autorizzati di vedere significato per ciò il loro carattere di donne furibonde come Menadi, sebbene ne manchino indizii ulteriori nella pittura. Un confronto poetico ci offrono varii versi di Ovidio *metam.* XI:

v. 6. *E quibus una levem iactato crine per auram*
» En, ait, en hic est nostri contemptor » et hastam
Vatis Apollinei vocalia misit in ora.
v. 10. *Alterius telum lapis est.* –

v. 29. *Hae glebas, illae direptos arbore ramos,*
Pars torquent silices. –
v. 35. – *vacuosque iacent dispersa per agros*
Sarculaque rastrique graves longique ligones,
Quae postquam rapuere ferae . . .

Omettiamo di entrare in ricerche mitologiche sulla favola stessa, essendo le versioni e la letteratura accennate già da altri (*Ann. d. Inst.* 1867 p. 170; *arch. Zeit.* 1868 p. 3, ove si trova anche una raccolta di monumenti relativi al mito, annot. 16 cf. *arch. Zeit.* 1868 p. 11) e stimando sufficiente per la nostra pittura la citazione di Ovidio *metam.* X, XI, da cui essa riceve la più completa illustrazione.

L'olla chiusina, la di cui pittura a figure rosse è riprodotta sulla tavola d'agg. K, era già nel possesso di E. Braun, *Bull. d. Inst.* 1846 p. 86; Gerhard *Trinksch. u. Gef.* tav. I n. 3, ma non si sa, dove trovisi attualmente.

La rappresentanza in essa è limitata a quattro figure. Orfeo, quasi nella stessa posa del vaso antecedente, ha i capelli corti d'un efebo. Gli è caduto dalle spalle il manto, il quale avvolto intorno al braccio sinistro, passando sotto il corpo, viene a coprirgli la gamba destra. La sua figura, mentre nell'altro vaso è di proporzioni gracili ed allungate insieme con un movimento rigido ed angoloso, in questo mostrasi di proporzioni più giuste ed armoniche insieme con un movimento più ritmico e con una faccia esprimente il terrore. Il confronto di codeste due pitture valga come un nuovo esempio della maniera, con cui anche nei dipinti vasculari un tipo accettato nell'arte arcaica non veniva abbandonato, ma piuttosto stilisticamente ampliato e raffinato simultaneamente colla facoltà cre-

scente dei pittori secondari influenzati dall'arte grandiosa. Si potrebbe anche credere che un certo monumento abbia servito di modello ai pittori; ma basta osservare, in quale maniera intelligente sia disposto il manto di Orfeo per convincersi che qui abbiamo un progresso artistico intimo di un tipo e non la semplice riproduzione di un'altra opera. Orfeo poi non è ferito ancora mortalmente, ma solamente minacciato dalla vicina Trace, la quale gli getta sopra un gran masso, mentre il misero tenta difendersi colla fragile lira. Il luogo della scena che nella prima pittura dovevasi indovinare dai sassi gettati, qui è chiaramente espresso pure dal terreno sassoso, sul rialzo del quale s'appoggia il vate. La patria delle donne viene indicata dal vestimento. L'ultima a sinistra porta sul capo il berretto tracio, un poco diverso dal così detto frigio (Gerhard *Trinksch. u. Gef.* p. 56. 57 n. 9); a destra poi una terza con chitone curto e ricamato e collo stesso berretto in capo ed alti stivali ai piedi siede a cavallo e muove contro Orfeo. Anzitutto questa figura ci richiama a quelle conosciute delle Amazzoni, idea che viene appoggiata da Arctino, in quanto dice che Pentesilea era Trace di nascita, che dalla Tracia venivano le Amazzoni (cf. Braun *Bull. d. Inst.* l. c.). Qui però non abbiamo una delle solite Amazzoni guerriere, perchè vibra colla mano uno spiedo, quell'instrumento che abbiamo veduto pure nell'altra pittura; oltracciò mancano gli attributi proprii delle Amazzoni, come faretra, arco ecc. La nazione dei Traci era, come si sa (Hom. *Il.* XIII 4), cavalleresca; sul vaso napoletano (*Mus. Borb.* IX tav. XII) attorno dei Traci circondanti Orfeo, pure si vedono due cavalli per significare la gente ed il paese. Come nella poesia di Ovidio le donne furibonde scacciano gli agricoltori e s'impadroniscono

dei loro arnesi, così qui vediamo una delle persecutrici saltata a cavallo per raggiungere la vittima. La pelle ferina in forma di clamide che ha l'ultima donna a sinistra (Ovid. XI v. 3, 4:

tectae lymphata ferinis
Pectora velleribus)

è macchiata, onde sembrar pelle di leopardo o pantera, conosciuta come attributo delle Menadi, la quale particolarità ricorre sul vaso napolitano sopra citato. Difficile è la decisione, di quale pelle siano formati i berretti e gli stivali, maculati pure essi; se il pittore abbia inteso la stessa pelle quale nell' altra figura, non risulta chiaramente dal disegno. Il dramma di Eschilo intitolato Βασσαρίδες fu riferito (Welcker *aesch. Tril.* p. 326) al nostro mito, perchè secondo Esichio le Menadi tracie portavano un vestimento formato della pelle della volpe, con quale notizia si combinano Xenoph. *anab.* VI 4, 4, Herod. VII 75: Θρήικες δὲ *ἐπὶ μὲν τῇσι κεφαλῇσι ἀλωπεκέας ἔχοντες ἐστρατεύοντο, ...περὶ δὲ τοὺς πόδας πέδιλα νεβρῶν* (cf. *arch. Zeit.* 1868 t. 3; Gerh. *auserl. Vas.* III 166; *Ann. d. Inst.* 1867 p. 179). Quindi è anche possibile che stivali e berretti nella pittura nostra riguardino questo costume.

Seppure il disegno, come vedrà ciascuno, è riuscito un po' leggiero e per le linee senza sentimento [1], nulla di meno può conoscersi che il dipinto merita quegli elogi che gli ha fatto Braun lodandone la squisitezza di esecuzione e la purità di stile.

A. FLASCH

[1] Il disegno di Gerhard *Trinksch.* tav. j 3 mostra alcune differenze.

BRONZES DE PALESTRINE ET DE GRUMENTO.

(*Monum. del'Instit. Vol.* VIIII. *pl. XXXI*)

On à réuni sur la planche de nos Monuments, indiquée en tête de cet article, quatre magnifiques bas-reliefs en bronze d'un travail gréco-italique, qui tous méritent de fixer l'attention, sans avoir la même valeur sous le rapport de l'art.

I. *Antiope emmenée captive par Thésée.*

Le n.° 1 est, à ce que semble, une thèque ou étui de miroir provenant des fouillés exécutées à Palestrine, l'ancien Praeneste, par les ordres du prince Barberini, et qui fait un des ornements de sa collection. Au jugement de M. Helbig [1], qui a eu l'original sous les yeux, cette thèque l'emporte par la beauté de la composition et par la finesse de l'exécution sur toutes celles qui sont connues jusqu'ici; c'est un spécimen de l'art grec dans son développement le plus libre; les détails, de même que les ernements du bouclier, qui y est figuré, sont traités non seulement avec une grande finesse, mais encore avec cette sobriété, qui est un caractère distinctif de l'art hellénique.

Notre bas-relief montre un guerrier nu, (car on ne peut considérer comme un vêtement la chlamyde, qui, tombée de ses épaules, glisse en plis onduleux le long de sa cuisse gauche) s'avançant à droite et portant respectivement dans la main et au bras gauches une haste et un vaste bouclier rond; il pose la main droite

[1] *Bullett. dell'Instit.* année 1866 p. 17.

sur le derrière de la tête d'une Amazone, afin de l'attirer de son côté. Celle-ci oppose de la résistance; de la main droite elle cherche à dégager sa tête de la main de son adversaire et de la gauche elle le repousse fortement. Elle est entièrement désarmée; son arc git à ses pieds sur le sol. Cette Amazone porte une tunique courte, attachée avec une simple ceinture et laissant à découvert l'épaule gauche et le sein gauche. Dans les oeuvres de sculpture [1] les Amazones ont tantôt la poitrine entièrement cachée, et tantôt le sein droit découvert, ce qui leur facilitait prétenduement l'usage de l'arc; quelquefois cependant c'est la mamelle gauche qui est à nu, comme sur notre bas-relief. Cette circostance se présente généralement, lorsque le côté gauche du corps se projette dans le tableau. Sur les marbres de la frise du temple de Diane Leucophryne les épaules et la poitrine de quelques Amazones sont entièrement découvertes, sans que cette nudité provienne des efforts faits dans la lutte, comme c'est le cas sur l'une des faces latérales du sarcophage de Salonique au Louvre [2].

Les vases peints relatifs aux combats des Amazones contre les Grecs nous ont conservé des réminiscences des chefs-d'oeuvre célèbres de peinture et de sculpture; il est à présumer que les bronzes qui se rapportent au même sujet, nous offrent également des imitations d'oeuvres de grands sculpteurs. Le fait est hors de doute en ce qui concerne notre bas-relief. En

[1] Je me bornerai à renvoyer le lecteur aux bas-reliefs du temple de Phigalie (chez Combe, *A description of Ancient Marbles in the British Mus.* P. IV.; Stackelberg, *Der Apollotempel zu Bassae. Rom.* 1826; Lebas, *Monum. d'antiq. figurée* Cah. I) et à ceux du temple de Magnésie (chez Clarac, *Musée de Sculpture* pl. 117 Ca, 117 J).

[2] Clarac, ouv. cit. pl. 117 B.

effet le groupe qu'il représente a été souvent copié ou imité. Nous le rencontrons d'abord, avec quelques différences dans des détails sécondaires, sur la frise du temple de Diane Leucophryne [1]. On le retrouve encore, mais avec variantes plus radicales sur la ciste de Vulci conservée au Musée Grégorien [2]: les deux personnages du groupe ont changé de place; le guerrier se trouve à gauche et l'Amazone à droite du spectateur; c'est en conséquence de la main gauche que le premier saisit non pas la chevelure de son adversaire, mais le poignet gauche levé audessus de sa tête et cherche à l'entrainer de droite à gauche. On remarque dans la main droite un morceau de la hampe d'une haste. On n'aperçoit aucune autre trace d'armure. Un bas-relief de Farfa offre une quatrième répétition du même groupe [3]; je regrette de n'en avoir pas le dessin sous les yeux et de me trouver ainsi dans l'impossibilité de le comparer avec les monuments précités et d'en signaler les ressemblances et les différences. Enfin nous rencontrons sur la frise de Phigalie [4] non pas seulement l'image très-ressemblante du guerrier de notre thèque, comme l'admet M. Helbig, mais à mon avis le groupe en entier, avec la différence que l'Amazone, au lieu d'être debout, est renversée; mais il est évident que son adversaire en posant la main droite entre ses épaules veut l'obliger à se relever et à le suivre. La jeune fille résiste et le repousse de deux mains; sa pelta tombe derrière elle.

La résistance de l'Amazone est plus vive sur le

1 Clarac, ouv. cit. pl. 117. F. n. 13.
2 *Museo Gregoriano* I, tav. 40, 41. Gerhard *E. Spiegel* Taf. 9 et 10.
3 Guattani *Monumenti Sabini* III, cité par M. Helbig. l. c.
4 Chez Lebas, ouv. c. pl, 20. n. 1.

bronze Barberini, que sur les bas-reliefs de Magnésie et de Phigalie. Mais, à la manière dont les deux ennemis se regardent, on peut deviner que cette résistance ne sera pas longue et qu'il y aura bientôt un accord. Il semble résulter de là, que l'artiste a eu l'intention d'indiquer par ce trait un amour né sur le champ de bataille entre ces deux combattants.

Nous avons à rechercher maintenant, si les deux adversaires en question sont des combattants obscurs ou des chefs des deux armées. Sur le bas-relief de Magnésie de chaque côté du groupe cité ci-dessus se voit un guerrier, qui, au jugement du comte de Clarac [1], offre le caractère d'Hercule jeune ou de Thésée. Si l'on compare ces figures à d'autres de la frise, on hésitera à se ranger à cette opinion ; le guerrier de gauche n'est pas armé d'une massue mais d'un glaive [2]. Hercule beaucoup mieux caractérisé et muni de ses attributs ordinaires se retrouve sur deux autres parties de la frise [3]. Les marbres de Phigalie [4] nous montrent aussi un guerrier d'une taille plus élevée que celle des autres combattants, couvert d'une peau de lion et armé de la massue. On le prend pour Thésée, mais il pourrait bien être le héros thébain lui-même. Si donc rien ne prouve que, sur les deux frises, le guerrier du groupe, qui se rapproche de notre bas-relief, doive être pris pour Thésée, aucun détail non plus ne fait obstacle à ce qu'on admette cette hypothèse.

[1] Ouvr. c. texte Tom. II, 2. Part. p. 1212 et suiv.

[2] Pour se convaincre de la réalité du fait, il suffit de comparer les nn. suivants de la même frise: pl. 117 D *b*, *c*; 117 F 13 *a*; 117 G 21; 117 H, 26 *a*; 117 J, 28; et le sarcophage de Salonique ibid. 117 B.

[3] pl. 117 D. n. b et pl. 117 J n. 30.

[4] Chez Lebas, ouvr. cit. pl. XX n. 8.

Mais, quand même le fils d'Egée ne figurerait pas dans le groupe, dont il s'agit, ni sur les marbres de Phigalie et de Magnésie, ni sur la sculpture originale qui leur a servi de modèle, il ne faudrait pas nécessairement en tirer la conclusion qu'il ne peut pas être représenté non plus sur la thèque Barberini, laquelle ne contient qu'un seul groupe. Il serait même contraire aux habitudes de l'art qu'une composition aussi remarquable retraçât un évènement obscur de la guerre des Amazones et mît en scène des personnages sans nom. Sur les vases peints, ce sont les chefs des Grecs, Hercule, Thésée ou Achille, que nous rencontrons comme adversaires des guerrières des bords du Thermodon. Il n'y aurait aucune invraisemblance à voir appliqué au fils d'Egée par l'auteur de la composition de la thèque Barberini un motif qui aurait été employé avant lui pour d'autres groupes de combattants.

La scène se rattacherait donc à l'épisode de l'amour d'Antiope pour Thésée ou de son enlèvement par celui-ci [1], et n'en serait qu'une variante. Je crois cependant qu'on peut la déterminer d'une manière plus précise en la rapportant à un fait attesté par des textes anciens [2], à savoir la captivité d'Antiope. Notre

[1] Voir sur ces deux faits les textes anciens et les monuments figurés cités par Welcker *Annali dell'Instit.* vol. XIX p. 297 sv. et par H. Schulz *Die Amazonenvase von Ruvo* p. 1 et 3.

[2] Selon le témoignage des logographes Pherécyde et Hellanicus (chez Plut. *Thes.* 26) ainsi que d'Hérodore Thésée entreprit une expédition contre Thémiscyre postérieurement à celle d'Hercule et, seul de tous les combattants, en ramena une captive, à savoir Antiope. D'après Philochore (chez Plut. ibid.) avec lequel s'accordent Diodore de Sicile (IV, 16) et Hygin (*fab.* 30), Thésée reçut d'Hercule pour prix de sa valeur la captive Antiope. Si cette deuxième version n'affirme pas, elle n'infirme pas non plus le fait que c'est le fils d'Egée lui-même qui a vaincu Antiope et l'a forcée à se rendre.

bronze représenterait en conséquence Thésée, qui, après avoir vaincu et désarmé la soeur de la reine des Amazones, cherche à l'emmener captive.

II. *Combat d'Hercule et d'une Amazone.*

Sous le n. 2 est figuré un fragment de thèque en bronze appartenant à M. Westropp. D'après la note ajoutée au dessin conservé dans l'apparat de l'Institut il provient de Grumento dans la Basilicate, tandis-que dans notre Bulletin [1] il est dit avoir été trouvé à Armento, qui est à une distance de quatorze milles de cette dernière localité. Le dessin de ce bas-relief ne manque pas d'élégance et l'exécution en est très-soignée. Il représente Hercule, combattant un adversaire, dont il ne reste plus qu'un bras, mais que le vêtement serré de ce bras indique avoir été une Amazone, portant le costume scythique, sur lequel était jeté un léger manteau, attaché par devant.

Nous avons en conséquence devant les yeux le tableau du combat du fils d'Alcmène contre la reine des Amazones, dont il était allé conquérir le baudrier sur les bords du Thermodon pour l'apporter à Eurysthée. Ce sujet, chanté par les poëtes Pisandre et Panyasis, fut traité tant par les artistes qui retracèrent les combats des Grecs contre les Amazones, que par ceux qui représentèrent les travaux du héros thébain. Les monuments parvenus jusqu'à nous peuvent se diviser en deux catégories: les uns offrent le moment du combat; les autres celui de l'enlèvement du baudrier de l'Amazone vaincue. Sur une série de

[1] Bull. 1860 p. 70. Cf. Gerhard *Etrusk. Spieg.* III p. 237.

vases de style archaïque [1], le fils d'Alcmène lutte tantôt contre une seule adversaire, tantôt contre deux, tantôt contre trois, une fois contre quatre [2] et sur quelques uns il est soutenu par un ou plusieurs compagnons d'armes. La manière dont le groupe d'Hercule et de la reine des Amazones est représenté, est partout la même à quelques nuances près: le héros thébain met un pied sur la jambe de son adversaire, qui s'enfuit ou est tombée sur un genou (car le dessin ne permet pas toujours de distinguer ces deux circonstances) et parfois la saisissant de la main gauche à la tête ou à l'épaule, va l'assommer avec sa massue ou la percer de son glaive. Le plus souvent les deux combattants sont tournés du même côté; quelquefois ils font face l'un à l'autre, comme sur le vase de Duris où Hercule a enfoncé son glaive dans la poitrine de l'Amazone. On ne peut guère douter que toutes ces compositions soient des copies plus ou moins libres d'un original qui nous est inconnu et que nous ne pouvons pas même deviner avec vraisemblance [3].

Selon le témoignage de Pausanias [4] un des plus

[1] Une liste de ces vases, dont le plus grand nombre a appartenu à la collection Durand, a été publiée par Gerhard *Auserl. gr. Vasenbild.* II p. 66 nott. 52. 53. 54. Il faut ajouter à ces vases trouvés dans l'Étrurie une lecythos, également à figures noires provenant des fouilles de l'Attique. *Bullett. dell'Instit.* 1841 pag. 86.

[2] Vase de Duris publié dans les *Memor. dell Instituto* vol. II tav. XI.

[3] Une métope du temple de Selinonte (chez Serradifalco *Antich. della Sicilia* vol. II tav. 34.) se rapproche de ces compositions de vases peints: Hercule pose une main sur le casque de l'Amazone et lui marche sur le pied en brandissant sa massue pour l'assommer. Celle-ci encore debout tient sa bipenne levée pour en frapper son adversaire.

[4] Pausan. V, 26, 11.

anciens statuaires, Aristoclès le Cydoniate, avait sculpté le groupe d'Hercule combattant l'Amazone à cheval pour lui enlever son ceinturon et Evagoras de Zanclé avait fait l'offrande de ce morceau de sculpture au Jupiter d'Olympie. Quelques archéologues [1] croient retrouver la reproduction de ce groupe sur des médailles d'Héraclée [2] et sur un vase de la grande Grèce [3] où la reine des Amazones, montée sur un superbe coursier, se défend avec sa lance contre l'attaque d'Hercule, qui la menace de sa massue. A mon avis, on peut considérer avec autant de raison comme une imitation de l'oeuvre d'Aristoclès le groupe que nous rencontrons sur plusieurs bas-reliefs représentant les travaux d'Hercule [4] et même sur la frise de Magnésie [5]. Il nous montre le héros thébain brandissant sa massue de la main droite et de la gauche tirant l'Amazone par les cheveux pour l'arracher du cheval sur lequel elle est montée et qui se cabre. C'est ce

[1] Panofka *Annal. dell'Instit.* vol. VII p. 113 not. 3; Gerhard, ouvr. cit. (84). H. Schulz, ouvr. c. p. 3.

[2] Pedrusi VII, 32, 6.

[3] Tischbein, *Vas. d'Hamilton* I tav. 12; Millin *Galérie Myth.* pl. CXXII, n. 433, — Un bas-relief en terre cuite de la collection de Feis à Anzi représente aussi Hercule combattant une Amazone à cheval. *Bullett. dell'Inst.* 1853 p. 167.

[4] Table Borgia, Millin *G. Myth.* pl. CXVII, 453; Sarcophage Orsini appartenant au prince Torlonia, Vitali *Marmi Torlon.* II, 3. Cf. Zoega *Bassiril.* II p. 76 (101) Partie postérieure de l'ara Giustiniani, actuellement au Latran, *Galler. Giust.* II, 135; Benndorf u. Schoene *die ant. Bildw. des Lat. Mus.* n. 459 p. 323; Bas-relief du Musée Chiaramonti, = Platner Bunsen *Beschreibung der Stadt Rom* II, 2. p. 52, n. 185.

[5] Clarac *Musée de Sculpture* pl. 117. D. — Il faut probablement ajouter aux monuments cités dans cette note et dans la note précédente, la mosaïque de Cartama où il ne reste plus de la représentation que la tête du cheval et la pelta de l'Amazone tombée sur le sol. *Annali dell'Instit.* vol. XXXIV tav. d'agg. Q.

groupe qu'avait en vue Quintus de Smyrne, quand dans sa description du bouclier d'Eurypyle [1], sur lequel étaient retracés les travaux d'Hercule, il écrivait:

Ἱππολύτη· καὶ τὴν μὲν ὑπὸ κρατερῇσι χέρεσσι
εἷλκε κόμης ἵπποιο κατ' ὠκέος . . . .

Un vase en terre cuite et à relief du cabinet de Mr. de Meester de Ravestein [2] offre aussi le combat d'Hercule à pied avec l'Amazone à cheval, mais la représentation s'éloigne tellement de la précédente, qu'elle ne saurait en aucune façon être regardée comme une variante du groupe du statuaire Cydoniate. L'Amazone est déjà démontée et son adversaire la renverse de la main gauche sur le cou du cheval, qui s'abat sur les genoux de devant.

La conquête du ceinturon de la reine des Amazones par Hercule avait été représentée parmi les autres travaux du héros sur les métopes du côté du fronton oriental du temple de Thésée à Athènes [3], ainsi que sur les métopes de l'opisthodôme du temple de Jupiter à Olympie [4]. Les deux artistes avaient choisi pour leurs compositions un moment plus avancé de l'épisode, celui où le fils d'Alcmène, après avoir vaincu son adversaire, recueille le prix de sa victoire. Ils ont montré l'Amazone étendue à terre devant Hercule, qui lui arrache son ceinturon et, pour fa-

1 *Posthum.* lib. VI, 242 svv.

2 *Annal. dell'Instit.* vol. XXVI tav. d'agg. V.

3 Leake, *Topographie von Athen* p. 411. suiv. Stuart et Revett, *Die Alterth. von Athen* Livr. 26, pl. I fig. 16. Text. vol. II. p. 334.

4 Pausan. V, 10, 9. Cf. Welcker, *Das Acad. Kunstmuseum zu Bonn.* éd. 2 p. 160. sv. *Alt. Denkm.* V, p. 342. not. 13. Clarac *Mus. de Sculpt.* T. II Part. I p. 555 sv.

ciliter cette opération, appuie un pied sur sa poitrine. La célébrité dont jouirent ces sculptures, durent naturellement engager les artistes des siècles postérieurs à les reproduire et à les imiter. Mais comme les restes de ces métopes parvenus jusqu'à nous ne nous permettent pas de constater les différences qui distinguaient l'oeuvre d'Alcamène de celle de Myron ou au moins de leurs élèves, nous ne savons pas, à laquelle des deux il faut rapporter les imitations que nous possédons. Ces imitations se rencontrent sur des médailles de Postume [1] et sur plusieurs sarcophages [2]. Celui de ces sarcophages qui est conservé au Louvre offre cette particularité que près de l'Amazone on aperçoit la tête de son cheval, qui mord la poussière.

L'autel du Capitole [3] représente la prise du baudrier d'après une version différente [4]. L'Amazone ne succombe pas sous les coups de son adversaire, mais agenouillée à ses pieds en suppliante, elle lui livre son ceinturon. Elle est figurée de taille si petite qu'elle ne dépasse pas les genoux d'Hercule. Celui-ci dans une pose tranquille, portant la peau du lion tournée

[1] Banduri *Num. Imp. Rom.* t. I p. 285, de Witte *Médailles inédites de Postume* pl. VIII n. 9 et pl. 9 n. 9 *a*.

[2] Bas-relief d'un sarcophage du Musée du Louvre; Clarac *Mus. de Sc.* pl. 196 n. 469 (212); sarcophage de Florence, *Galleria di Firenze* III, 104; sarcophage de Mantoue, Labus *Museo di Mantova*, II tav. I; fragment de sarcophage de la villa Albani décrit par Zoëga I, p. 75 sv.; sarcophage de Genzano *Annal. dell'Inst.* vol. XL. tav. d'agg. F.

[3] Visconti *Mus. Pio-Clement.* vol. IV tav. *b* III.

[4] Cette version s'éloigne également de celle, suivant laquelle la reine des Amazones aurait remis volontairement son baudrier au héros thébain et que l'on croit figurée sur deux vases peints, l'un publié par Millin *Peint. de Vases* II, 71; *Galer. Myth.* CXV, 460. Cf. Schulz. ouv. c. p. 3; et l'autre mentionné par Panofka, *Bullett. dell'Inst.* 1851 p. 48.

autour du bras gauche et sa massue dans la main du même côté, tient de la main droite audessus de la reine le ceinturon qu'elle lui a remis. Un sarcophage de la villa Borghèse [1] parait montrer également l'Amazone de très-petite taille, agenouillée à côté d'Hercule, mais je ne sais si le groupe ressemble pour le reste à celui du monument précédent.

Après avoir passé en revue trois catégories de compositions, dont les deux premières représentent le combat et la troisième la prise du baudrier, nous devons constater que le groupe de la thèque de Grumento, qui pour le sujet rentre dans les deux premières catégories, ne peut être comparé à aucune de ces compositions pour la pose d'Hercule et de l'Amazone et que par conséquent il est imité d'un modèle différent. L'Amazone est évidemment tombée sur un genou et elle lève un bras pour arrêter celui de son adversaire, qui va la frapper de sa massue; elle tenait encore probablement de la main droite son glaive ou sa bipenne et peut-être voyait-on sa pelta gisant à côté d'elle sur le sol. Le fils d'Alcmène est représenté jeune et imberbe; son arc se voit dans sa main gauche ; le vêtement suspendu à son bras doit être la peau du lion.

Il faut rapprocher de notre bronze, à cause de quelques motifs communs, une amphore peinte de fabrique étrusque déterrée à Perouse en 1853 [2]. On y voit Hercule jeune assailli par plusieurs Amazones. L'une d'elles coiffée d'un casque est tombée sur le genou gauche ; son bouclier est resté attaché à son

[1] Nibby *Monum. scelti* tav. XX. J'e n'ai pas eu cet ouvrage à ma disposition.

[2] Gerhard *Archaeolog. Zeitung* 1856 Taf. 90.

bras gauche, mais de la main droite désarmée, elle cherche à détourner le bras droit d'Hercule [1], qui brandit sa massue. Celui-ci est figuré imberbe, coiffé de la peau du lion, et portant son arc dans la main gauche. Nous devons remarquer sur notre bronze l'attitude d'Hercule, qui probablement a été imitée d'un modèle connu. On la retrouve sur des bas-reliefs du Vatican [2] et à plusieurs statues du même musée [3], le héros tourné à gauche lève de la main droite sa massue au dessus de sa tête, de façon que son bras forme un angle.

Quoiqu'Apollodore (II, 5) et Diodore de Sicile (IV, 11 sv.) ne s'accordent pas relativement à l'ordre, dans lequel ils énumèrent les travaux d'Hercule, ils donnent cependant tous les deux la neuvième place au combat contre l'Amazone et si par anomalie [4] il est quelque fois placé le sixième, il n'en reste pas moins vrai qu'Hercule devrait être représenté barbu, puisque cette entreprise n'a pas eu lieu dans sa jeunesse; mais on n'a pas toujours eu égard à la différence d'âge. Il y a des bas-reliefs où le héros porte une barbe épaisse dans tous ses travaux, tandis que sur d'autres il est imberbe.

III. *Un Arimaspe aux prises avec un griffon.*

Le dessin marqué du n. 3 reproduit le bas-relief du couvercle d'une boite en bronze trouvée à Pa-

1 Le motif d'une Amazone tombée sur les genoux et étendant un bras pour écarter le coup dont elle est menacée, se retrouve sur le grand vase de Ruvo, *Monum. dell'Instit.* II tav. 30.

2 Visconti *Mus. Pio Clem.* vol. IV Tav. 41 et 42.

3 Viscont. ouv. c. vol. II tav. 6 et tav. 7.

4 Cf. Klügmann *sul ciclo delle dodici fatiche d'Ercole, Annal. dell'Inst.* vol. XXXVI p. 313.

lestrine et faisant partie de la collection Barberini. Il représente la fin de la lutte d'un homme et d'un griffon. Le terrible animal enserre son adversaire entre ses pattes de devant et lui enfonce son bec dans le cou. Celui-ci mis dans l'impossibilité de se débarasser de cette étreinte doit inévitablement succomber; la violence de la douleur lui fait lever les yeux. La position de sa main droite fermée indique qu'elle tient un glaive, qui, comme cela se rencontre parfois sur les oeuvres plastiques, n'est pas exprimé.

Les auteurs anciens s'accordent pour donner au griffon le corps, les pattes et la queue du lion avec la tête et les ailes de l'aigle. Sur notre bas-relief, comme d'ailleurs sur beaucoup d'autres monuments, il a en outre des oreilles pointues et une crinière aculéiforme. L'artiste, dont la correction du dessin laisse à désirer, a réussi du moins à rendre l'expression de la force et de la férocité, attribuées généralement à ce monstre formé de l'assemblage des deux plus puissants animaux de la terre et de l'air.

Le griffon, création du génie oriental, vint en Grèce de l'Asie, où il était déjà considéré comme le gardien des mines d'or. Cependant les Grecs plaçaient plus généralement encore son séjour dans la Scythie orientale, contrée qui leur fournissait également ce métal précieux.

Le griffon se rencontre sur un grand nombre de monuments figurés. Dans un article, inséré dans nos Annales [1], il y a plus de quarante ans, Welcker a mentionné et expliqué la plupart de ceux qui étaient connus alors. Depuis, beaucoup d'autres sont venus au jour, principalement dans les fouilles de la Russie

[1] Vol. II p. 65-87. *Denkmäler* II p. 70-84.

méridionale. La publication de l'un d'eux a fourni à M. Stephani l'occasion de traîter de nouveau le même sujet d'une manière plus méthodique et plus complète. Il a non seulement soumis à un nouvel examen les textes anciens relatifs aux griffons, mais il a encore passé en revue les monuments de l'art de toute espèce, sur lesquels figure cet animal fantastique [1].

Le griffon se voit sur les monuments tantôt isolément, tantôt en rapport soit avec d'autres animaux, soit avec les hommes et même avec les Dieux. Dans ses rapports avec les hommes, il en est ou l'ami et le serviteur ou l'ennemi acharné. Nous ne nous occuperons ici que des représentations où le monstre est engagé dans une lutte avec ces derniers.

Au dire d'Hérodote [2], Aristéas de Proconèse avait chanté dans son *Arimaspie* les guerres que les Arimaspes faisaient aux griffons, leurs voisins, pour s'emparer de l'or que ceux-ci gardaient soigneusement et défendaient avec courage. La perte de ce poëme ne nous permet pas de savoir, si c'est uniquement à cette source que se sont inspirés les auteurs des compositions originales, dont des copies et des imitations sont arrivées jusqu'à nous. On serait disposé à croire que non, en présence de l'incertitude qui plane sur la détermination d'une catégórie de figures, qu'ils y ont représentées. En effet sur un bon nombre de ces compositions, les adversaires des griffons sont imberbes, vêtus et armés comme les Amazones. C'est pourquoi la plupart des antiquaires n'hésitent pas à y reconnaître les guerrières des bords du Thermodon, et

1 *Compte-rendu de la commission impériale archéologique pour l'année* 1864 p. 50-141.

2 IV 13.

Welcker [1], entre autres, regarde leur substitution aux Arimaspes comme le fait des artistes, qui se sont laissés guider par des motifs d'art. Mais Millin [2] et récemment M. Gargallo-Grimaldi [3], se fondant sur ce que les auteurs ne nomment d'autres adversaires des griffons que les Arimaspes, admettent que les figures costumées comme les Amazones sont des guerrières Arimaspes; le dernier de ces antiquaires invoque à l'appui de son opinion la coutume des Scythes de s' ssocier leurs femmes dans les combats [4].

Il convient d'examiner d'abord, si ces figures semblables aux Amazones sont bien nécessairement des femmes. Deux monuments paraissent avoir quelque valeur pour la solution de cet question : l'un est le célèbre vase du peintre Xenophantos d'Athènes, conservé au Musée de l'Ermitage [5] et représentant une chasse faite par des barbares à des animaux de diverses espèces, parmi lesquels se trouvent des griffons. Cinq des chasseurs, dont deux sont barbus et l'un s'appelle Seisames, portent le costume des Amazones; personne n'a songé jusqu'ici et ne songera à voir des femmes Amazones ou Arimaspes dans les trois autres qui sont imberbes. Le second monument est une plaque d'or, qui a recouvert le fourreau de l'épée d'un roi Scythe [6]; il nous montre un combat entre des

1 *Annal. dell'Inst.* vol. II p. 72.

2 *Monuments inédits* t. II p. 129.

3 *Bulletin archéologique de l'Athenaeum français* 2.e année n. 4 (Avril 1856) p. 30.

4 Cf. la note de Baehr *sur Ctésias* p. 98.

5 Publié dans les *Antiquités du Bosphore Cimmérien* pl. 45. 46, dans Gerhard *Arch. Zeitung* 1856 Taf. 86. et pour la première fois d'une manière correcte dans le *Compte-rendu de la Commission imp. arch.* pour l'année 1866 Atl. pl. IV.

6 *Compte-rendu etc. pour* 1864. Atlas pl. V Texte p. 172-176.

Grecs et des barbares. Quelques uns de ces derniers sont imberbes et se rapprochent des Amazones par le costume et les armes. Il résulte de ces deux exemples qu'il n'y a aucune invraisemblance à prendre pour des jeunes guerriers Arimaspes les figures imberbes, costumées en Amazones, qui combattent les griffons.

Mais il existe aussi de monuments où le sexe féminin des figures en question est parfaitement caractérisé [1]. Faut-il reconnaître dans ces femmes des

[1] 1. Vase peint au Musée de l'Ermitage, figuré d'une manière inexacte dans les *Antiq. du Bosph. Cimm.* pl. 58, 6. 7, décrit par M. Stephani *Compte-rendu pour* 1863 p. 147 n. 3. et *Vasen-Sammlung d. K. Ermitage* n. 2258. Les parties nues de l'Amazone sont peintes en blanc.

2. Vase à peinture noire de la collection Durand, de Witte *Catalog.* n. 351. Si les chairs de la figure vêtue en Amazone n'étaient pas blanches, l'auteur du catalogue en eût certainement fait la remarque.

3. Terre cuite chez d'Agincourt *Rec. de fragm. de Sculpture antiq.* pl. XI, 1. Inghirami *Mon. Etr.* t. V, tav. A 2, 3. La mamelle droite de la figure qui combat le griffon ne laisse aucune doute sur son sexe.

4. Face principale d'une urne en albâtre de Volterra chez Inghirami *Mon. Etr.* tom. I, tav. 42. Les mamelles de la figure tombée sur les deux genoux sont fortement accusées.

5. Trois vases du Musée de l'Ermitage représentant une tête de femme, dont les chairs sont blanches, avec une tête de cheval et une tête de griffon. Stephani *Vasen-Samml.* n. 2192. 2193. 2196. Il faut ajonter un quatrième vase existant à Paris et publié dans les *Mon. dell'Instit.* vol. IV, tav. 40, 2.

6. Terre cuite chez Campana, *Opere in plast.* tav. 78, à propos de laquelle M. Stephani fait ses réserves *Compte-Rendu* 1861 p. 74, not. 2.

7. Un vase de la *collection d'Hamilton* t. II, pl. 56. Inghirami *Mon. Etr.* V, tav. 45. où la figure, montée sur un char à deux chevaux et assaillie par deux griffons, est coiffée du bonnet phrygien et vêtue d'une tunique longue non rétroussée. Une Amazone à cheval vêtue d'une longue robe, qui lui enveloppe les jambes, se voit sur un sarcophage de la cathédrale de Mazara en Sicile (Clarac *Mus. de Sculpt.* t. II part. II, p. 1188); une autre au Vatican appart. Borgia (*Beschreibung Roms* II, 2. p. 23 n. 28); et une troi-

Amazones ou des Arimaspes? Remarquons que ces représentations ne se composent que du groupe unique d'une guerrière combattant un griffon. Or quand il s'agit de scènes de bataille, un seul groupe de combattants n'est que l'abbréviation d'un tableau, qui en offre un plus grand nombre. Si dans la représentation d'un combat de griffons et d'Arimaspes un artiste eût placé une ou deux femmes de ces derniers, celui qui aurait reproduit une partie de ce tableau n'aurait probablement pas choisi le groupe exceptionnel de la femme Arimaspe. Quant aux auteurs anciens, ils ne parlent pas plus de combats des griffons avec des guerrières Arimaspes qu'avec des Amazones. Je pense donc qu'il convient d'abandonner entièrement l'opinion relative à la présence de femmes Arimaspes sur les monuments figurés, opinion que Welcker [1] a déjà qualifiée de bizarre. La présence, au contraire, sur plusieurs monuments d'une Amazone combattant un griffon ne saurait plus être mise en doute et l'on peut conclure de ce fait à l'existence de compositions plus étendues représentant le même sujet. Il a donc dû exister une version, n'importe sa source, suivant la quelle les guerrières des bords du Thermodon faisaient la guerre aux griffons, soit indépendamment soit comme auxiliaires des Arimaspes. Leur voisinage des contrées habitées par les uns et les autres a pu facilement don-

sième dont la tunique descend presque jusqu'aux genoux dans le Braccio Nuovo (l. c. II 2 p. 64 n. 28).

8. Une terre cuite chez d'Agincourt, l. c. pl. XI, 2, reproduite par Guigniaut *Relig. de l'Antiq.* pl. CCVIII, 713 a. Une figure en tunique longue maitrise de la main droite non armée un griffon, qui a reçu une large blessure, et tient dans la gauche une palme. Est-ce une Amazone victorieuse ou une Niké? On peut soulever des objections contre l'une et l'autre interprétation.

[1] Ouvr. cit. p. 73 not. 1.

ner naissance à une pareille version. Si l'on veut bien admettre cette hypothèse et que l'on prenne en considération d'une part la place importante que les Amazones occupaient dans les traditions attiques, d'autre part la prédilection des artistes pour ces héroïnes, chez lesquelles le courage viril s'alliait si heureusement à la beauté des formes de leur sexe, l'on sera amené à croire que sur toutes les compositions [1] où se voient exclusivement des figures imberbes, costumées en Amazones, les artistes ont voulu représenter ces héroïnes plutôt que des jeunes guerriers Arimaspes. M. Stephani, lorsqu'il passe ces monuments en revue ou les décrit, hésite entre les deux opinions et ne se prononce pas plus pour l'une que pour l'autre.

Dans leurs guerres avec les griffons, de même que dans celles avec les Grecs, les Amazones combat-

[1] a) *Peintures des vases d'Hamilton* t. II, pl. IX; Millin, *Galer. Myth.* pl. 137 n. 501; Guigniaut *Rel. de l'Ant.* pl. 208 n. 714.

b) Passeri *Pictur. Etrusc.* t. III, tab. 259; Millin *Mon. inéd.* t. II pl. XVI p. 129; Dubois Maisonneuve *Introduct. à l'étude des vases* pl. LV.

c) De Witte *Calatogue Durand* n. 350.

d) Vase de la collection Jatta, *Bullett. Napolitano N. Ser.* t. V tav. 13.

e) Rhyton de la collection Santangelo *Bullett. arch. de l'Athénaeum français* 2. année n. 4. Avril 1856. pl. II.

f) Hancarville t. IV pl. 110; Inghirami *Mon. Etrusc.* t. VI, tav. R. 2.

g) Vase de la collection Asensi, Hübner *Die antiken Bildw. in Madrid* p. 265 n. 636.

h) Vase de Vulci, *Annal. dell'Instit. Arch.* vol. IX p. 261.

i) Vases du Bosphore au Musée de l'Ermitage Stephani *Vasen-Sammlung* etc. n. 1820. 1873. 2080. 2082. 2084. 2171-2175.

k) Terre cuite au Musée britannique, Combe pl. IX (6); Wieseler, *Denkmäler* vol. II tav. XIII n. 14.

l) Fragment de terre cuite à Vienne, von Saeken *Die Sammlungen des Münz und Antiken-Cabinets* p. 251 n. 32.

tent soit sur un char [1], soit à cheval [2], mais le plus souvent à pied.

Sur quelques autres monuments les adversaires des griffons sont évidemment des hommes et doivent être pris pour des Arimaspes. Je citerais en premier lieu deux vases peints publiés, l'un par Passeri [3] et l'autre par Tischbein [4], si je ne partageais entièrement la défiance de M. Stephani sur l'exactitude des dessins. Le premier montre un homme barbu, vêtu comme une Amazone et combattant un griffon avec son glaive. Sur l'autre un guerrier imberbe à cheval combat un griffon avec la lance; sa tête est couverte d'un casque surmonté de deux cornes ou aigrettes; il porte une tunique courte, serrée par une ceinture, et audessus une chlamyde. Sur un bas-relief en terre cuite [5], dont il existe, paraît-il, plusieurs répétitions, un griffon terrasse un Arimaspe vieux, barbu, vêtu d'un costume barbare et tenant inutilement sa hache daus la main droite; un guerrier jeune, demi nu, coiffé d'un casque ailé, armé du bouclier et de l'épée semble venir à son secours. Un jeune guerrier combattant un griffon est reconnaissable sur une peinture de vase du Musée de Berlin, dont je n'ai pas la description [6] sous les yeux, et probablement aussi sur plusieurs plaques

1 D'Hancarville t. II pl. LVI; Inghirami *Mon. Etr.* t. V tav. 45.

2 Passeri t. II tav. 257; Inghirami ouv. c. t. VI tav. 52; Stephani, *Vasen-Sammlung d. K. Ermitage* n. 2171-2175.

3 *Pictur. Etrusc.* t. II tab. 113.

4 *Vases d'Hamilton* III pl. 43.

5 Combe *Terracottas of the British Mus.* pl. VI 8; Guigniaut *Relig. de l'Ant.* pl. CCVII n. 714 a; *Bulletin. Arch. de l'Athén. français* l. c. pl. II, 3; d'Agincourt *Rec. de fragm.* etc. pl. II, 3; Inghirami l. c. VI tav. Q 2, 2. - Campana *Opere in plastica* tav. 80.

6 *Neuerworbene ant. Denkmaeler* fasc. III n. 1791.

en or trouvés dans un tombeau de Nicopol.[1]. Enfin la peinture d'un vase grossier de fabrique étrusque aujourdhui à S. Pétersbourg représente un griffon s'élançant sur un jeune homme nu, qui, tout en fuyant, se retourne vers son terrible adversaire et brandit au-dessus de sa tête son glaive, dont il tient le fourreau dans la main gauche. Dans sa fuite il a laissé tomber son bouclier sur lequel l'animal met l'une de ses pattes de devant[2]. Cette dernière représentation doit être rapprochée de celle qui orne le couvercle de la boite de bronze de la collection Barberini; sur toutes les deux l'adversaire du griffon est entièrement nu à la manière des héros grecs. Nous avons supposé plus haut que celui de notre bronze combattait avec un glaive. On pourrait croire en outre, que dans la pensée de l'artiste, il est censé avoir perdu son bouclier au commencement du combat. Malgré l'absence du costume barbare, provenant de la négligence ou de la fantaisie des artistes, il ne faut pas moins, à mon avis, regarder les combattants des deux monuments comme des Arimaspes.

Je ne cacherai pas cependant que les formes du corps de l'Arimaspe de notre bronze, notamment son bras vigoureux et sa large poitrine, m'avaient, au premier aspect, fait penser à Hercule. Le fils d'Alcmène a non seulement, comme d'autres héros, le griffon sous sa dépendance[3], mais une peinture de vase si-

[1] Stephani *Compte-Rendu pour l'année* 1864. tav. V n. 8.

[2] Micali *Monumenti ined.* tav. 40; Stephani *Vasen-Samml. d. K. Ermitage* n. 811. Ce vase offre en outre sur le même plan un homme nu, assis sur un bouclier devant un Sphinx. Les deux groupes sont séparés de chaque côté par une rosette et ne paraissent pas avoir un rapport direct entre eux.

[3] Cf. Stephani *Compte-rendu pour* 1864 pp. 88. 115 not. 4. et 127.

gnalée récemment par M. de Witte nous le montre en état d'hostilité avec cet animal [1]. M. Stephani [2] a également reconnu Hercule sur la cuirasse d'une statue impériale où l'on avait vu, avant lui, un Arimaspe revêtu de la peau d'un lion. Le héros est placé entre deux griffons qu'il semble vouloir étrangler entre ses bras [3]. Je mentionnerai encore après ce bas-relief un autre qui date, comme lui, de l'époque d'Hadrien, parce qu'ils me paraissent être tous les deux des réminiscences de compositions orientales [4]. Ce bas-relief est sculpté sur un siège de marbre d'un prêtre de Dionysos, trouvé à Athènes; il représente deux hommes barbus, agenouillés chacun devant un griffon, qu'il a saisi au cou de la main gauche et dans le flanc duquel il va plonger la harpé qu'il tient de la main droite. Ils sont vêtus de tuniques courtes serrées par un ceinturon et portent une coiffure asiatique avec de longues bandelettes retombant sur leurs épaules [5].

Pour en revenir au personnage de notre bronze, plus d'un motif empêche d'y reconnaître Hercule : d'abord le héros thébain n'est armé de l'épée que sur les monuments du plus ancien style; ensuite la situation de l'adversaire du griffon est tellement compro-

[1] *Bullettino dell'Instit.* 1867 p. 134.

[2] l. c. p. 88.

[3] Zoëga *Bassirilievi ant.* t. II tav. 109. p. 274.

[4] Voy. bas-reliefs de Persépolis chez Ker-Porter *Travels* I pl. 52; Guigniaut *Relig. de l'Ant.* pl. XXIV, 122; cylindre chez Dorow *Morgenl. Alterthüm.* I, 1; Guigniaut l. c. n. 124 et 124 *a*; Micali *Monum. ined.* tav. I n. 22 et 23. - Ces réminiscences orientales se rencontrent également sur les monuments étrusques. Voy. Micali *Monumenti alla Storia* etc. XXVIII, 5; Guigniaut ouv. c. pl. CLVI, 589. d; Dorow *Voyage Archéol. dans l'anc. Etrurie* pl. II fig. 1; Guigniaut, ouv. c. pl. CLV, 590 *c* et *d*.

[5] *Revue archéologique* 1862 pl. XX.

mise qu'elle ne peut pas être applicable au vainqueur de tant de monstres.

Son rôle de gardien de mines d'or a dû faire ranger le griffon parmi les animaux, aux images des quels l'antiquité attribuait une puissance préservatrice. De bonne heure on l'a placé comme ornement sur les armes défensives, tels que les casques, les boucliers, les cuirasses. Je dois renvoyer le lecteur aux savantes recherches de M. Stephani [1] pour connaitre plus particulièrement les divers monuments antiques, sur les quels il se rencontre dans cette intention, soit isolé, soit faisant partie d'un groupe. La boite de la collection Barberini vient s'ajouter à la série de ces monuments. La représentation sur le couvercle d'un griffon dévorant un chercheur d'or était une menace contre celui qui oserait mettre la main sur les objets, qui y étaient renfermés.

IV *Hercule au jardin des Hespérides.*

Le n. 4 est un fragment de thèque de la même provenance et de la même collection que le n. 1 [2]. A en juger par la hauteur de la figure, qui s'est conservée, la thèque entière était de la même grandeur, si non un peu plus grande, mais elle lui est inférieure pour la beauté du travail. Nous y reconnaissons Hercule assis sur un roc ou un bloc de pierre, sur le quel est étendue la peau de lion, dont une

[1] *Compte-Rendu pour l'année* 1864 p. 119 svv.

[2] Henzen *Scavi di Palestrina*, *Bulletin* 1859 p. 26: » Di » sorprendente bellezza sono poi alcuni frantumi di bassorilievi » in bronzo appartenenti a coperchi di specchi, in ispecie uno che » rappresenta una Amazone combattente un eroe ignudo ed altro » d'una figura d'Ercole seduta, ambedue ricordanti i celebri bronzi » di Siris. »

des pattes est relevée sur sa cuisse; il tient de la main gauche sa massue qui repose sur le roc et place sur son siège sa main droite fermée. Sa jambe droite est étendue et la gauche recourbée. Si cette pose n'était pas si naturelle, on la croirait imitée en partie de la statue colossale en bronze de Lysippe, telle que la décrit Nicétas Choniate [1]; mais la mauvaise copie que nous possédons de cette statue [2] suffit pour nous en faire apprécier la différence. Sur notre thèque le fils d'Alcmène était probablement représenté imberbe; cependant la détérioration complète du visage ne permet de rien affirmer de certain à cet égard. Derrière le genou gauche s'aperçoit la partie supérieure de son carquois, d'où pend la courroie, qui servait à la porter. Dans le fond du tableau et derrière la tête et les épaules d'Hercule s'étendent des branches d'un arbre, dont le tronc devait s'élever à côté et à peu de distance du bras droit du héros. C'était, selon toute probabilité, l'arbre aux pommes d'or du jardin des Hespérides, autour duquel s'enroulait le serpent Ladon, gardien de ces pommes. Aucun fruit, à la vérité, n'est suspendu aux branches qui se sont conservées; mais celles qui ont disparu pouvaient en porter; il existe d'ailleurs plus d'un monument, où l'on ne voit aucune trace de fruits sur l'arbre [3].

Notre thèque représente donc, à n'en pas douter, Hercule au jardin des Hespérides. D'après les témoi-

[1] *De signis Constantinopol.* p. 859. Bekker.: *ἐκάθητο. . . . τὴν μὲν δεξιὰν βάσιν ἐκτείνων ὥσπερ καὶ τὴν αὐτὴν χεῖρα εἰς ὅσον ἐξῆν, τὸν δὲ εὐώνυμον πόδα κάμπτων εἰς τὸ γόνυ . . . .*

[2] Sur un bas-relief du monument des Aterii (*Monum. dell'Instit.* t. V tav. 8.

[3] Vase peint de la collection Campana, *Annal. dell'Institut.* 1859 tav. d'agg. G. H.; table Borgia, Millin *Galer. Mytholog.* p. CXVII 453; pierre gravée ibid. pl. CV 446.

gnages des auteurs anciens, confirmés par les monuments, il existait plusieurs traditions sur la manière dont le fils d'Alcmène s'empara des pommes. Selon l'une de ces traditions, qui est la plus ancienne, il fut aidé dans cette entreprise par Atlas, qui alla cueillir les pommes, tandis qu'Hercule prenant sa place soutenait sur ses épaules la voûte céleste. Une autre version faisait dérober les pommes par le héros thébain lui-même, après avoir tué le dragon en présence des Hespérides fuyant épouvantées. Suivant une troisième tradition les filles d'Atlas se montrent favorables à Hercule; elles endorment le serpent Ladon et cueillent les pommes qu'elles offrent au héros. C'est cette dernière version qu'a suivie l'auteur de la représentation de notre thèque. Sa comparaison avec d'autres compositions ne peut laisser de doute à cet égard. Sur un bas-relief célèbre de la villa Albani [1] on voit Hercule assis sur un roc, sur lequel il a étendu la peau de lion. Son bras droit retombe le long de sa massue, dont le sommet est placé sous l'aisselle; dans la main gauche, qui repose sur son genou, il tient la courroie de son carquois. Il est tourné à droite et s'entretient avec une Hespéride debout devant lui; une autre Hespéride se trouve derrière lui; elles portent toutes les deux une branche de pommier chargée de fruits. L'arbre d'où elles les ont cueillies et autour duquel le serpent est enroulé, s'élève derrière le héros. Le vase à inscriptions du peintre Midias [2] au Musée britannique nous montre un groupe à peu près semblable. Hercule jeune est assis sur la peau de lion étendue sur un roc; il

1 Zoega *Bassi rilievi*, II, tav. 64.

2 Inghirami *Monumenti Etr.* t. V tav. 12; Gerhard *Ueber die Vase des Midias* Taf. II; *Catalogue of Vases in the Brit. Mus.* vol. II p. 10 n. 1264.

s'appuie de la main droite sur sa massue et laisse tomber la gauche sur le roc; il est tourné à gauche du spectateur et fait face à l'arbre aux pommes d'or, mais il en est séparé par l'Hespéride Lipara, qui se retourne vers lui et avec laquelle il converse; deux autres Hespérides Chrysothemis et Asteropé se trouvent de l'autre côté du l'arbre.

Le rapprochement de ces deux monuments de la thèque, qui nous occupe, nous autorise à supposer, que sur celle-ci l'artiste avait représenté à droite une Hespéride, qui se trouvait en face du héros thébain, mais il parait fort douteux que l'espace lui ait permis d'en placer une seconde de l'autre côté près de l'arbre.

Si sur notre thèque et sur les monuments précités, Hercule au jardin des Hespérides est représenté assis, il semble que c'est afin d'indiquer la longueur du chemin qu'il a fait pour y arriver; car il n'a eu jusques là et il n'aura aucun combat à livrer pour s'assurer la possession des pommes d'or. Dans le cycle de ses douze travaux, c'est tantôt le Cerbère, tantôt les Hespérides, qui occupent la dernière place et quoique dans l'ordre normal cette place paraisse appartenir à celles-ci [1], je ne pense pas, que l'idée fondamentale des artistes ait été de montrer le fils d'Alcmène arrivé à la fin de ses travaux et jouissant définitivement du repos; car l'entreprise, il faut bien le remarquer, n'est pas accomplie; le héros n'est pas encore en possession des pommes [2]. Or, on sait que dans les oeuvres de

[1] Klügmann *sul ciclo* etc. *Annal. dell'Instit.* vol. XXXVI p. 314.

[2] La pose de la main droite sur notre bronze éloigne la supposition qu'elle tienne une pomme. - Trois statues antiques représentent Hercule assis sur un rocher, et étendant la main droite dans la quelle on voit les pommes d'or; mais il parait les offrir plutôt que de les recevoir. Clarac *Musée de Sculpt.* pl. 795 et 801 n. 1988. 1988 A. 1989.

sculpture, qui le représentent dans l'attitude du repos [1] une ou plusieurs pommes placées dans sa main indiquent qu'il est parvenu au terme de ses travaux. Il n'est pas impossible cependant qu'en donnant une telle pose à Hercule au jardin des Hespérides les artistes n'aient voulu exprimer, outre l'idée principale d'un long voyage, l'idée secondaire de la fin prochaine de ses travaux.

J. ROULEZ

ALFABETI ETRUSCHI DI CHIUSI.

(Tav. d'agg. L.)

Nuovi e pregiabili monumenti epigrafici si offersero alla mia vista nella recente mia visita a Chiusi, ora ben piccola città, ma per l'archeologo sempre illustre e magnifica: e mi compiacqui veggendo che il municipio con tenui forze ma coadiuvato da generosi e nobili cittadini abbia dato vita ad un nuovo *Museo Chiusino*, che col tener conto degli avvenuti ritrovamenti, e con una scientifica disposizione degli oggetti attenuerà il lamentevole desiderio di quello ora trasportato a Palermo. Ivi con altre epigrafi sono per collocarsi due pietre tufacee donate dal sig. Stasi di Siena, le quali recano delle lettere etrusche graffite, e che furono estratte da due tombe fra loro contigue nel podere di Vigna grande, ove altri monumenti sepolcrali vennero sovente scoperti, come parte della vasta necropoli, che circonda quella etrusca città. Della loro conoscenza devo esser grato alla cortesia del sig.

[1] Il suffit de citer l'Hercule Farnèse et toutes ses répétitions antiques.

canonico Brogi, il quale con la sua intelligente solerzia ci rende tuttavia meno amara la perdita di Monsignor Mazzetti, tanto benemerito ai monumenti della sua patria, e di cui l'Istituto conservandone grata la memoria ne rende onorata testimonianza.

Da varie circostanze mi avvidi che queste due pietre dovevano aver fatto parte di un solo e medesimo monumento, e molto probabilmente di una base quadrata di un'ara, o meglio di una di quelle statue sepolcrali sedute, non rare a discoprirsi nei sepolcreti del territorio di Chiusi. Perocchè hanno eguali e la forma ed il modo del lavoro; sono composte della stessa qualità della pietra, e recano perfettamente simile il carattere e lo scopo della scrittura: ambo sono spezzate, e con loro nell'espilare anticamente la tomba venne spezzato e disperso il monumento principale, del quale è da credere non avremo in futuro più notizia alcuna.

Nell'esaminare diligentemente quelle lettere, che in molti punti per il tempo e la fragilità della pietra arenaria sono evanite, mi si svelarono tre alfabeti etruschi di un'epoca molto arcaica. Contrariamente all'uso dell'etrusco e dei dialetti dell'Italia centrale tutti i segni furono scritti da sinistra verso destra: maniera che una volta si adoperò pure in Etruria nei tempi i più antichi della scrittura; la quale, mi penso che precedesse alla *βουστροφηδόν*, come si vede tra le altre in quella iscrizione dell'aurea fibula chiusina illustrata dal P. Secchi [1]. E ben sappiamo che in qualche dialetto italico invalse pure un tal modo, di cui ne riscontriamo un certo vestigio nella lapide di Crecchio [2].

[1] *Bull.* 1846 p. 8; Fabretti *Corpus Inscript. Ital.* n. 806.
[2] *Mon.* 1848 tav. LX, 2 cf. *Ann.* 1848 p. 429; Fabretti l. c. n. 2848.

Nè su questo punto gioverà di fermarsi, essendo la cosa notissima, e valendosi gli stessi Greci nel medesimo tempo di scrivere ora verso destra ora verso sinistra, anzi il medesimo scrittore con piena libertà, come fra i molti si può citare quel Clizia pittore del vaso François, anche questo trovato nella necropoli di Chiusi. Se non che per gli Etruschi come per i Greci questo doppio e diremo non abbastanza sicuro scrivere segna la nota di arcaismo, del quale sono sicuramente dotati gli alfabeti che per la prima volta si espongono all'esame degli eruditi. E valga il vero, che tolti vasi molto eccezionali, gli Etruschi durarono fino all'epoca della dominazione romana a scrivere da destra a sinistra, quanto è a dire fino a che durò la loro lingua a vigere nelle città e nei borghi: e se non si risalga a tempi molto antichi, non troveremo l'altra maniera di scrittura molto probabilmente pervenuta insieme al loro primo alfabeto. Perocchè un cambiamento di sistema qui lo possiamo, anzi ci è necessario supporre, ma che abbandonato il più vetusto se ne esperimenti uno diverso per poi ritornare al primo, che si è lasciato, ciò è contrario ad ogni esempio grafico e linguistico, e fuori d'ogni verisimiglianza. Ci sembra perciò manifesto che gli Etruschi primitivamente scrissero come i Dori alla βουστροφηδόν, e che per cause ancora a noi ignote prescelsero un metodo contrario a quello dei Greci, dai quali tanto differivano, e che mantennero costantemente e non cambiarono mai.

Le lettere sono graffite per mezzo di uno stile, e per la fragilità della pietra, e per l'antichissimo tempo, mentre che sono quasi tutte difficili a distinguersi bene, la prima parte del secondo alfabeto si può dire che sia del tutto evanita. L'ordine però della scrittura ed i confronti di cui possiamo valerci nel me-

desimo monumento ci danno sicura la sua lezione. Una delle pietre presenta di fronte un doppio alfabeto distinto in due versi, il primo più breve del secondo in questa guisa:

A E C I ⊙ I K J M M Γ ◊ D T
. . . . K L M M Γ M D T V ↓ 8

L' altra pietra reca la fine di un terzo e la maggior parte di un quarto alfabeto in un sol verso

I Φ A E C I H ⊙ I K L M M M

Ora è degno di osservazione il fatto che dopo la Γ apparisce la prima asta del M, dopo la quale non potevano esser segnate più di due o tre lettere, che ora son consumate, come si vede nella pietra che in questo punto non è rotta: e anche perchè lo scrittore che non andava diritto, si incontrava dopo il breve spazio, solo sufficiente a queste lettere, nella linea superiore e finale della pietra stessa: e quindi si presume ragionevolmente che questo alfabeto fosse composto del numero dei segni del primo con la lettera Φ finale, come il suo precedente, del quale non rimane che questa sola e l'avanzo dell'asta diritta del T.

Tale ripetizione di alfabeti non nuova affatto negli antichi monumenti porge una sicura notizia dell'ordine vero delle lettere, e della loro legittima forma primitiva. Ammesso, come è evidente, il secondo alfabeto di queste pietre più pieno e completo degli altri tre, avremmo di questi la seguente serie delle lettere:

A E C I H ⊙ I K L M M Γ M D T ◊

Due errori di scrittura sono occorsi nel primo alfabeto: l'uno che vi è stata lasciata la sibilante, la cui

forma viene appresa nel secondo, e della quale la lingua etrusca fece uso costante, e naturalmente non poteva farne a meno: l'altro, che nel luogo di questa sibilante fu scritta la Ⓘ, che doveva esser posta in fine dopo la T, come vediamo negli altri tre alfabeti. e come anche argomentiamo da quelli etruschi, che ci sono rimasti [1]. Pertanto sembra constare, che di sedici lettere era composto l'etrusco alfabeto primitivo, e che *deinde additae sunt litterae* in numero di tre. La forma dei segni del secondo alfabeto più piccola degli altri, i quali erano scritti all'intorno della base del monumento, e la sua inferiore collocazione in seconda linea, e l'aggiunta fattavi delle tre lettere ci danno sicuro indizio essere stato quello compilato in tempo posteriore, quando la V e la ↓ furono introdotte ed accolte in Etruria, come l'ultima, la 8, fu dagli Etruschi stessi inventata. Il ragionevole supposto viene poi difeso da altri argomenti, che ci tolgono il dubbio che ciò sia l'opera dell'imperizia e del capriccio: da cui la nostra mente deve sempre rifuggire, se gravissimi motivi non intercedono, nell'esame severo delle opere trasmesseci dall'antichità. Questi casi straordinarii poniamo pure che si ammettano in oggetti, ai quali si concedeva un pregio inferiore, per esempio nei piccoli vasi, ma non così dobbiamo credere, che ciò avvenisse in un monumento, che ha dai suoi avanzi tutta l'apparenza di avere avuto una destinazione o sacra o funebre di non lieve importanza, ed esposto

[1] A togliere il ragionevole sospetto che dopo la T del primo alfabeto potessero essere scritte altre lettere, giova avvertire, che avanza dello spazio libero, che non fu mai toccato con segni: così pur si chiarisce, qual fosse la volontà dello scrittore di non procedere oltre quella lettera, che veramente non era l'ultima, ma invece la Ⓘ per l'avvertita trasposizione.

inoltre alla vista delle persone intelligenti di allora. D' altronde è provato che l' etrusco alfabeto ricevette successive modificazioni, le quali si vanno meglio dichiarando con i recenti discoprimenti epigrafici: e quanto più si risale, tanto più ci accorgiamo della mancanza di alcuni segni che si adoperarono, quando la scrittura era nel suo pieno svolgimento. Ma pare in ogni modo che gli Etruschi fossero piuttosto lenti ad accogliere tutte le forme dell' alfabeto greco, sia perchè alcune di loro contrarie all' indole della loro lingua non adottarono giammai, sia perchè non seppero stabilire una giusta differenza fonetica fra le consonanti mute e le sonore.

Ma venendo a gettare uno sguardo all'indole di questi alfabeti di Chiusi invero molto antichi, non deve destar meraviglia che incomincino per A ed E con la mancanza della lettera C fra di loro, la quale dapprima presso gli Italici non fu che il dorico *gamma*. Perchè la forma di questo *gamma* non corrispose presso gli Etruschi al suo vero suono, e quando venne da loro conosciuta, mentre che naturalmente, come vedesi negli alfabeti di Bomarzo e di Nola, fu lasciata al suo luogo, quale dapprima era stata ricevuta dai Greci, nella pratica però non fece che supplire la sua gutturale, la K, la quale divenne arcaica e negli ultimi tempi dell' Etruria non conquistata in generale uscita fuori d'uso. E siccome negli alfabeti etruschi conosciuti (non parlo di quelli greci del vaso ceretano e della tomba senese) si vede la C posta fra l'*a* e l'*e* insieme ad altri segni più recenti che invalsero fino al morire dell'etrusca scrittura, così conseguentemente li dovremo giudicare di data posteriore agli alfabeti chiusini. Anzi l' alfabeto di Bomarzo, mentre si mostra il più completo per l'etrusche forme, non reca affatto la K, pro-

cedendo col *th*, *i*, *l* [1]: il che mentre conferma il nostro assunto, lo pone come formato in quel tempo che questa lettera era caduta d'uso in un'epoca probabilmente non lontana dalla decisiva preponderanza latina. In ogni modo questa modificazione e distinzione cronologica stabilita da argomenti già svolti, e da quelli che verranno al lettore sottoposti, accennano almeno nella forma esteriore e materiale ad una storia dell'etrusca epigrafia.

Similmente osserviamo che la sibilante venne espressa con la M, non essendo dagli Etruschi adottata ancora la ≀ corrispondente al *σίγμα* dei Greci ed allo *schin* dei Fenici. La costante e giusta collocazione negli etruschi alfabeti della I dopo il *vau* o il *digamma* ha stabilito senza alcun dubbio il suo suono (determinato anche prima da Lepsius) che equivale alla *zeta*, vale a dire alla *dsain* fenicia: mentre a sua volta la disposizione ripetuta negli alfabeti di Bomarzo e di Nola delle lettere *p*, *s*, *r* ci fa rilevare che la forma del M greco arcaico ed etrusco ha rapporto diretto colla *zade* dei Fenici, come fu anche avvertito da un altro dotto Tedesco. La forma della ≀ non tardò ad accogliersi, e per qualche tempo non si fece gran distinzione fra ambedue i segni che furono espressi talora nella stessa iscrizione, finchè anche la M fu colpita di arcaismo. Mi pare che la nuovamente scelta abbia assunto più il carattere attico che il dorico: ed in questo caso, se si toglie a rintracciarne questa origine, sarebbe pervenuta dalla parte dell'Etruria marittima ove gli Attici grandemente influirono nelle tradizioni eroiche e nell'arte e nei costumi degli Etruschi.

[1] A maggiore comodo ed intelligenza poniamo qui l'ordine dell'alfabeto di Bomarzo trascritto in greci caratteri - α, γ (κ), ε, F, ζ, ϑ, ι, λ, μ, ν, π, σ, ρ, ς, τ, υ, φ, χ, 8.

Ma qui a me non si addice l'entrare nei nebulosi recessi dell'ardua questione dell'origine e dell'indole dell'etrusco alfabeto che reclamerebbe un severo svolgimento ed inoltre lontano dal mio scopo, il quale specialmente si ferma a notare la priorità degli alfabeti chiusini, affinchè siano come di canone a distinguere le iscrizioni etrusche le più antiche. Gioverà frattanto non lasciare inosservato che la Φ del primo alfabeto presenta un'angolosa e più antica figura della rotonda Φ calcidiese che nel secondo scorgiamo un poco più netta e fedele: ed ancor questa nel periodo relativamente recente dell'etrusca scrittura più non vigeva. La ↓ che pure è un portato di quelle colonie che fondarono Cuma nella Campania, raramente s'incontra nel periodo della romana dominazione, se non che i Romani la ritennero come segno numerale. Si modificarono quindi la ◇ e la 8 che presero un aspetto più elegante e rotondo, e così coll'uso letterario e coll'ingentilirsi dell'arte il rude e primitivo aspetto dell'alfabeto andò grandemente scemando, fatta, ben s'intende, eccezione dello stentato ed informe scrivere degli imperiti [1]. Ma prima di lasciare il tema

[1] Qui non voglio trascurare una mia osservazione convalidata dal voto del ch. mio amico Ariodante Fabretti. La M che qui conserva la sua forma arcaica dei Fenici, e che più delle altre svela l'importazione fattane dalle colonie di Calcide (benchè pure si incontri in un'antichissima iscrizione dell'isola di Melos) ricevè successivamente la ultima sua forma M: ma in un lasso di tempo che non sembra molto antico nei territori che confinavano od erano molto prossimi coll'Umbria, l'aretino, il cortonese, il chiusino ed il perugino, invalse talora per l'*m* anche il segno Λ che spetta all'alfabeto umbro, e che fin ad ora senza alcuna ragione fu letto e preso per un *lambda* greco. Ma l'errore non è molto scusabile: colla semplice conoscenza che l'etrusco viene dal greco arcaico, avrebbesi quel segno dovuto leggere se non altro per un *gamma*: inoltre sono conosciute pure delle iscrizioni, in cui si presentano ambedue le forme,

piuttosto arduo mi pare che si possano fin d'ora in qualche modo tracciare i quattro principali stadi dell'etrusca scrittura che dagli alfabeti rimasti e dai monumenti ci è dato distinguere nel modo seguente:

1. Alfabeto composto delle sedici lettere, cioè α, ε, F, ζ, η, ϑ, ι, κ, λ, μ, ν, σ, π, ρ, τ, φ.

2. ove furono aggiunte le tre lettere υ, χ, 8.

3. l'alfabeto di Bomarzo, in cui, mentre scompare la K, si includono le nuove forme Ↄ, ≀.

4. durante la dominazione dei Romani fino al settimo secolo, ove le forme delle lettere si ingentiliscono ed alcune sentono perfino la influenza latina.

Abbiamo fatto un passo di più, od almeno abbiamo mostrato un elemento di più nella storia dell'antichissima civiltà italica. Il ch. Mommsen che si è avanzato più di tutti nell'origine e nelle fasi degli alfabeti italici, sembra riceva una nuova conferma nell'opinione che l'etrusco sia un'importazione della gente dorica-calcidiese stabilitasi nelle rive della Campania. Ed infatti se noi facessimo un breve confronto delle forme antichissime etrusche con i greci alfabeti, saremmo condotti a scorgere la loro maggior corrispondenza con quelli delle colonie doriche. Pertanto se il greco

la Λ e la L, ove mostrano che non hanno lo stesso valore fonetico: per esempio quella del lampadario cortonese:

Thapna: Λusui(:t
inscuiL: athΛic(e?)
saLthn

nella quale era facile trovare il sicuro modo di spiegazione pensando all'alfabeto più vicino all'etrusco, all'umbro, cui si doveva ricorrere. Ma la questione, se pure è tale, viene senz'altro decisa da due iscrizioni incise sopra due urne cinerarie trovate a Montepulciano nello stesso sepolcro, e della stessa famiglia (Fabretti *Corpus inscript. ital.* n. 867[a] e n. 867[b]):

Arnth: Мurina: arcarnal
Arnth: Λurina: l. spurinal.

alfabeto dalle rive del mare subì nel traversare gli interni paesi delle genti osche e sabelle delle alterazioni più o meno forti, per cui resta difficile lo stabilirne il giusto procedimento, e giunse in Etruria naturalmente per le rive del Tevere, ne deriva che nel medesimo tempo avranno appreso il modo di quella scrittura gli Umbri e gli Etruschi. Se non che a ciò si potrebbe solo opporre che questi trovandosi più avanzati in civiltà degli altri, furono più atti ad accogliere per primi, per cui l'alfabeto umbro diverrebbe originato dall'etrusco, come crede il Mommsen. E non mi vi oppongo: certo che ambedue gli alfabeti ebbero la medesima origine e derivarono dalla stessa sorgente comunque venuta e diffusa: e se la trasmissione dell'alfabeto umbro avvenne dall'Etruria, ciò accadde prima che gli Etruschi si valessero delle forme ⟩ o Ↄ che gli Umbri non conobbero usando sempre la K primitiva, come gli Osci ed i Latini.

Se difficile è il determinare, come e quando i popoli dell'Italia centrale riceverono per la gente dorica e per due diverse correnti, la tirrena e l'adriatica, il modo di esprimere con segni il proprio pensiero, non è a trascurarsi però il ricordo storico che gli Eoli ed i Dori avevano stabilito colonie molto antiche nelle stesse rive dell'Etruria, in Cere, in Tarquinia, in Talamone, dalle quali direttamente senza il difficile passaggio che abbiamo accennato, potevano aver comunicato agli Etruschi i segni della loro scrittura. La stessa tradizione locale ci conduce a creder questo colla storia di Tarconte fondatore di Tarquinia che primo scrisse e trasmise ai sacerdoti di Etruria i libri rituali e quelli che alla loro religione parvero necessari. Le colonie ioniche dell'Asia minore, vale a dire quelle di Focea e di Mileto che si stabilirono circa la

prima metà del sesto secolo a. C. in Populonia e nei dintorni, non spiegarono influenza alcuna nella scrittura, da che ne consegue che la civiltà dorica aveva fin d'allora prevalso nell'Etruria e nel Lazio. Ma colle tradizioni che noi abbiamo ricevute delle colonie greche in Italia, e specialmente nelle rive tirrene, questo portato della scrittura, questa fonte e vero fattore di civiltà, lo dovremo credere antichissimo? Con qualche trepidazione lo dico che no, perchè la coscienza storica, per quanto si voglia interrogare, non ci condurrebbe in un'epoca anteriore alla fondazione di Roma.

G. F. Gamurrini

IL FUNERALE DI PATROCLO

ANFORA CANUSINA DEL MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI.

(Monumenti vol. VIIII tav. XXXII. XXXIII. tavv. d'agg. M.NO.P)

La menzione fatta nelle poesie omeriche di quella crudele vendetta, con cui il Pelide volle espiare l'acerba morte dell'amico diletto, non ha trovato presso gli artisti ch'una debole eco. E di fatto l'arte pare abbia seguito in ciò l'esempio dato dal poeta stesso, stantechè questo si contenta di poche parole inserite nell'ampia descrizione dei funerali, avere cioè Achille gittato sul rogo quattro cavalli e due cani,

δώδεκα δὲ Τρώων μεγαθύμων υἱέας ἐσθλοὺς,
χαλκῷ δηιόων· κακὰ δὲ φρεσὶ μήδετο ἔργα

(Ψ 175). Fra le rappresentanze conservateci di cotale scena non vi è nulla che appartenga all'arte greca dei

tempi migliori, segnatamente nulla sopra vasi di stile attico, sia con figure nere, sia con gialle; anzi tutte provengono dal suolo italico e dai tempi più bassi. Allorquando Raoul-Rochette nel 1838 compilò la sua collezione di monumenti riferibili ad Achille, non conobbe egli che due rappresentanze di quel fatto, ambedue d'etrusca origine, e sono i graffiti d'una cista di bronzo prenestina [1] ed un'urna cineraria di Volterra [2]. Sin da quel tempo dalla medesima terra etrusca furono tratte alla luce quelle pitture paretarie d'una tomba vulcente scoperta nel 1857, le quali, fuori dello straordinario interesse destato dalla riunione di soggetti troici con tradizioni di storia patria [3], esibiscono la sanguinolenta scena commessa in onore di Patroclo corredata di gran numero di nomi ascrittivi [4]. Finalmente gli scavi di Palestrina hanno offerto fra le altre una cista che mostra in una piuttosto estesa che bella rappresentanza non già il sacrifizio stesso ma i preparativi [5].

Mentre, ripensando alla predilezione degli Etruschi per le scene atroci ed orribili, non può recarci maraviglia il ritrovar sui loro monumenti con relativa

[1] Cista Réville: *monum. ant. ined. della soc. iperboreo-romana* tav. 1. R. Rochette *mon. inéd.* tav. 20,1 e p. 90 segg. Inghirami *gal. omer.* 215. Overbeck *Gall. her. Bildw.* tav. 19, 13 e p. 484 segg. Schoene *Ann.* XXXVIII p. 163 n. 8.

[2] Urna di Volterra: R. Rochette *mon. inéd.* tav. 21,1. Inghirami *gal. omer.* 216. Brunn *ril. delle urne etr.* I tav. 66,2. Schlie *Darstell. des troischen Sagenkr.* p. 120 seg.

[3] Vibenna e Mastarna: O. Jahn *arch. Zeitung* XX p. 307 segg. Noël des Vergers *rev. archéol.* 1863 II 457 segg.

[4] Pitture sepolcrali di Vulci: *mon. dell'inst.* VI tav. 31 e Brunn *ann.* XXXI p. 353 segg. N. des Vergers *l'Étrurie et les Étrusques* tav. 21. 28 e III p. 18 segg.

[5] Cista Napoleone III: *mon. dell'inst.* VII 61. 62 e Brunn *ann.* XXXIV 5 segg. Cf. Schoene *ann.* XXXVIII p. 166 n. 16.

frequenza un tal fatto, è cosa alquanto più insolita d'imbattersi nel medesimo soggetto sovra stoviglie della bassa Italia. È vero che rappresentanze, quali sono quelle di Medea trucidante i suoi figli [6], ovvero d'Ercole furibondo e sfogante anch'esso la rabbia contro il proprio sangue [7], fanno prova dell'essere stati nei tempi più bassi tali orrori non ingrati nemmeno agli artisti della Magna Grecia, siccome in genere la propensione per le scene patetiche, anzi patologiche è propria a quell'epoca dello sviluppo dell'arte. Nel 1851 fu scoperto, a quel che di prima se ne disse *non molto lungi da Ruvo* [8], secondo i rapporti uffiziali comunicati più tardi a poca distanza dalla cosidetta porta Varrense di Canosa, un ipogeo, la cui camera principale conteneva armature, la seconda non meno di sette stoviglie più o meno considerevoli [9]; ritrovamento ben adattato a vincere di splendore quella scoperta avvenuta nel 1813 dei vasi pubblicati dal Millin e passati per la più gran parte nella raccolta di Monaco [10]. E furono primieramente trovati e trasportati negli Studi

[6] *Arch. Zeitung* XXV tav. 223. R. Rochette *choix de peint. de Pompéi* p. 277.

[7] *Mon. dell'inst.* VIII tav. 10.

[8] *Bull.* 1852 p. 86 dietro le comunicazioni dal proprietario fatte al sig. Salv. Fenicia; v. ibid. p. 34. La prima notizia (*arch. Anz.* 1851 p. 90 seg.), fondata anch'essa sovra lettera del Fenicia, non dice dove sia stato disotterrato il vaso.

[9] Del rapporto uffiziale si è dato un estratto dal Gerhard *arch. Zeitung* XV p. 66 segg., accompagnato d'uno spaccato della tomba ibid. tav. 104,2. Il Minervini, dopo avere dato Canosa come provenienza dei tre primi vasi (*bull. napol.* nuova ser. I p. 91), più tardi, parlando del vaso da Dario, fa osservare che questo proviene *da questo medesimo punto*, *e probabilmente dallo stesso sepolcro* (ibid. II p. 129). È di poco conto che nel 1858 gli impiegati del museo borbonico fossero di parere diverso (*bull. dell'inst.* 1858 p. 189).

[10] Millin *descr. des tombeaux de Canose.* Par. 1816. Jahn *Münchner Vasens.* n. 810. 849. 853.

tre di quei vasi, fra i quali era quello da Patroclo che ora stiamo a pubblicare [11]; poco dopo si aggiunsero gli altri, di cui l'uno, pariglia perfetta della nostra anfora quanto alle misure, alla foggia, allo stile, ben tosto offuscò il resto per la sua celebrità: dico il vaso dai Persiani ossia da Dario [12]. Se però pur questo dovette aspettare parecchi anni, finchè se ne pubblicasse una riproduzione poco degna del suo stragrande interesse – mentre non hà ancora veduto la luce la grande ed esatta pubblicazione promessa sin da lungo tempo per le memorie dell'accademia ercolanese –, tanto meno farà specie se la stoviglia compagna non apparisce che adesso, venti anni dopo essere stata scoperta [13]!

È dessa un vaso a mascheroni [14], alto 1,42 metri

[11] Dei due altri vasi trovati insieme con quello da Patroclo (*bull. napol.* n. s. II p. 46 segg. 57 segg.) le parti principali vennero pubblicati dal Jahn, l'una nell'*arch. Zeitung* XXV tav. 224,1 (Medea), l'altra nelle *Denkschriften der Wiener Akademie* XIX tav. Ia (Europa).

[12] Pubbl. *Illustr. London News* 1857 Febbr. 14. *Arch. Zeitung* XV tav. 103. Welcker *alte Denkm.* V tav. 23.

[13] Delle descrizioni finora pubblicate quella del Fenicia è oltremodo inesatta (*bull.* 1852 p. 84 segg. cf. p. 34. *Arch. Anz.* 1851 p. 90 seg.); quella del Minervini trovasi nel *bull. napol.* nuova ser. I p. 91 segg. 109 segg. 128. Si confrontino le osservazioni del P. Garrucci ivi p. 97 segg., e le mie nel *bull. dell'inst.* 1858 p. 139 segg. Ho potuto servirmi di alcune mie notizie fatte nel 1858.

[14] Forma 9 Gerhard, 51 Jahn, 202 Stephani; più esattamente: *arch. Zeitung* XV tav. 103. Quanto ai manichi, ecco quel che ne dice il ch. Minervini a p. 92: *I manichi di questa colossale e maravigliosa stoviglia sono fregiati di capricciosa ramificazione con fiori di diversa grandezza, e vanno a terminar sulla pancia del vaso in nere teste di cigno; come non è insolito di osservare ne' vasi dipinti di appula provenienza. La descritta ramificazione dalla parte più nobile del vaso offre nel mezzo due eguali teste di fronte prive del collo: la carnazione n'è bianca, gialli i capelli; di mezzo a' quali spuntano due bovine corna di bianco.* – Il vaso porta il numero 3254; il sig. Heydemann ebbe la compiacenza di confrontare coll'originale il disegno ora pubblicato.

e misurante 2,06 m. nella più ampia circonferenza, fregiato al solito sopra ambedue i lati d'un quadro più grande sulla pancia e d'uno minore sul collo. Al colore giallo delle figure si aggiungono diversi altri colori, come il rosso e segnatamente il bianco misto di giallo dorato, di cui si è fatto uso parte per le armi e le gioie, cioè gli oggetti di metallo, parte per far più spiccare le cose essenziali.

Nel centro del quadro principale un rogo ergesi sopra due gradini bianchi, cioè di marmo, sui quali sta scritto a rossi caratteri ΠΑΤΡΟΚΛΟΥ ΤΑΦΟΣ, iscrizione la cui paleografia pare additi incirca la fine del terzo secolo. Il ch. Minervini l'interpretò per il *sepolcro* di Patroclo che secondo Omero (Ψ 255 seg.) fu eretto sul luogo stesso del rogo; mentre il Quaranta [15] credette quest'ultimo designato dalla parola *τάφος*. Ma ben a ragione il P. Garrucci [16], rammentando le parole di Achille indirizzate a Nestore *τῇ νῦν, καὶ σοὶ τοῦτο, γέρον, κειμήλιον ἔστω Πατρόκλοιο τάφου μνῆμ' ἔμμεναι* (Ψ 618 s., cf. 29. Ω 804), spiegò l'iscrizione per *il funerale* di Patroclo, di modo che la abbiamo da riconoscere come un titolo relativo a tutto il quadro. Tali titoli generali, benchè non insoliti, pure sono piuttosto rari [17]; al parer mio ha da spiegarsi nell'istessa maniera l'iscrizione ΠΕΡΣΑΙ del vaso con Dario, posta ugualmente sovra bianca base nel bel mezzo del quadro, sebbene io non ignori che ne furono date dai dotti interpretazioni ben diffe–

15 Quaranta presso Garrucci l. c. p. 98 nota 2; cf. ivi p. 93 nota 1.

16 *Bull. napol.* nuova ser. I p. 97 seg. La stessa interpretazione ne venne data nel *bull. dell'inst.* 1852 p. 85.

17 *Mon. dell' inst.* I tav. 22, 4: *σταδίου ἀνδρῶν νίκη*. Cf. Jahn *Münchner Vasens.* p. CXIV seg.

renti [18]. – Prima però di passare più oltre non sarà fuor di proposito di rammentare in brevi cenni la descrizione omerica del Πατρόκλου τάφος.

Salvato il corpo di Patroclo dalla furia del combattimento e portato nella tenda del Pelide, esso è lavato dai compagni e deposto sul letto (*Iliade* Σ 343 segg. T 212), ove più tardi Tetide l'imbalsama con nettare ed ambrosia (T 37 segg.). Gli Achei e le donne lo piangono (Σ 314 seg. 354 seg. T 5 seg. 212 seg. e Σ 28. 339 sgg. T 301 seg.), più d'ogni altra lo piange Briseide (T 282 segg.), mentre Achille stesso fa voto d'inesorabile vendetta (Σ 334 segg.):

> οὔ σε πρὶν κτεριῶ, πρίν γ' Ἕκτορος ἐνθάδ' ἐνεῖκαι
> τεύχεα καὶ κεφαλήν, μεγαθύμου σοῖο φονῆος·
> δώδεκα δὲ προπάροιθε πυρῆς ἀποδειροτομήσω
> Τρώων ἀγλαὰ τέκνα, σέθεν κταμένοιο χολωθείς.

Il giorno seguente, accompagnato appena dalla presenza dei più distinti capitani (T 309 segg.), il Pelide furiosamente sevisce contro i ranghi dei nemici, e nel mezzo dei vortici del fiume Xanto fa prigionieri quei dodici giovani troiani (Φ 27 segg.):

> ζωοὺς ἐκ ποταμοῖο δυώδεκα λέξατο κούρους,
> ποινὴν Πατρόκλοιο Μενοιτιάδαο θανόντος.
> τοὺς ἐξῆγε θύραζε τεθηπότας ἠύτε νεβρούς,
> δῆσε δ' ὀπίσσω χεῖρας ἐυτμήτοισιν ἱμᾶσιν,
> τοὺς αὐτοὶ φορέεσκον ἐπὶ στρεπτοῖσι χιτῶσιν,
> δῶκε δ' ἑταίροισιν κατάγειν κοίλας ἐπὶ νῆας.

18 Minervini *bull. nap.* n. s. II p. 132 vi ravvisò il titolo della tragedia eschilea (cf. Bergk *Zeitschr. für die Alterthumswiss.* 1850 p. 407 seg.); Welcker *arch. Zeitung* XV p. 51 la nota dei sette consiglieri; O. Jahn ivi XVIII p. 42 è del medesimo avviso, credendovi però di più un' allusione ai Πέρσαι ἢ σύνθωκοι di Frinico; Welcker *alte Denkm.* V p. 357 riferisce il nome sì ai sette consiglieri del

Verso la sera perviene ad uccidere Ettore stesso, gli toglie le armi (X 368 segg.) e lo lega coi piedi al carro (X 395 segg.), per deporlo di poi sul suolo accanto alla bara di Patroclo (Ψ 24 segg.). Le condizioni del funerale così eseguite, Achille può dire (Ψ 19 segg.):

χαῖρέ μοι, ὦ Πάτροκλε, καὶ εἰν Ἀίδαο δόμοισιν·
πάντα γὰρ ἤδη τοι τελέω τὰ πάροιθεν ὑπέστην,
Ἕκτορα δεῦρ' ἐρύσας δώσειν κυσὶν ὠμὰ δάσασθαι,
δώδεκα δὲ προπάροιθε πυρῆς ἀποδειροτομήσειν
Τρώων ἀγλαὰ τέκνα, σέθεν κταμένοιο χολωθείς.

Tre volte i Mirmidoni armati e montati a cavallo fanno il giro dell' ucciso compagno (Ψ 5 segg.) e godono poi di suntuosa cena funebre (Ψ 28 segg.); laddove Achille ad onta delle istanze dei re ricusa lavarsi e purificarsi del sangue prima che Patroclo non fosse sepolto (Ψ 35 segg.), dovere che durante il sonno gli viene di nuovo inculcato dall'ombra vagante dell'amico (Ψ 65 segg.). Nello spuntare del giorno i Greci, sotto gli ordini di Agamennone, abbattono sull' Ida grandissimi alberi e li portano, tagliati in ceppi (φιτρούς), sulla spiaggia del mare (Ψ 109 segg. 138 segg.). Frattanto i Mirmidoni armati in solenne pompa apportano il cadavere tutto ricoperto dei loro capelli (Ψ 128 segg.), ed anche Achille stesso rade i suoi ricci per porre quest'ultimo dono nella mano dell'infelice compagno (Ψ 140 segg.). Mandate poi al pranzo le caterve dei Greci, rimangono il Pelide e gli altri capitani,

καὶ νήεον ὕλην,
ποίησαν δὲ πυρὴν ἑκατόμποδον ἔνθα καὶ ἔνθα,
ἐν δὲ πυρῇ ὑπάτῃ νεκρὸν θέσαν ἀχνύμενοι κῆρ

rango principale e sì alle provincie persiche raffigurate nell' ordine di sotto; E. Curtius *arch. Zeitung* XV, 114 interpreta la parola come la capitale del regno dei Persiani; Forchhammer *arch. Anz.* 1853 p. 111* vi ritrova il piedistallo come destinato ai Persiani.

(Ψ 163 segg.). Achille cuopre il cadavere del grasso e lo circonda dei corpi di numerose vittime,

> ἐν δ' ἐτίθει μέλιτος καὶ ἀλείφατος ἀμφιφορῆας
> πρὸς λέχεα κλίνων

(Ψ 170 seg.), gitta poi sul rogo quattro cavalli, due dei nove cani domestici, nonchè quei dodici giovani, e finalmente accende il rogo, il quale però non prende fuoco prima che implorati dal Pelidé non accorrano i venti Borea e Zefiro:

> παννύχιοι δ' ἄρα τοίγε πυρῆς ἄμυδις φλόγ' ἔβαλλον,
> φυσῶντες λιγέως· ὁ δὲ πάννυχος ὠκὺς Ἀχιλλεὺς
> χρυσέου ἐκ κρητῆρος, ἑλὼν δέπας ἀμφικύπελλον,
> οἶνον ἀφυσσάμενος χαμάδις χέε, δεῦε δὲ γαῖαν,
> ψυχὴν κικλήσκων Πατροκλῆος δειλοῖο

(Ψ 217 segg.). Finalmente venuta la mattina ed il rogo consumato dal fuoco, Agamennone e gli altri principi, pregati da Achille, fanno le loro libazioni tutto intorno le ceneri e si danno quindi a raccogliere le ossa di Patroclo in una tazza d'oro (Ψ 250 segg.):

> πρῶτον μὲν κατὰ πυρκαϊὴν σβέσαν αἴθοπι οἴνῳ...
> κλαίοντες δ' ἑτάροιο ἐνηέος ὀστέα λευκὰ
> ἄλλεγον ἐς χρυσέην φιάλην καὶ δίπλακα δημόν.

Eretto un tumulo provvisorio incominciano i funebri giuochi. In quanto al resto basta ricordarsi che Achille anche dopo il funerale per dodici giorni strascina il cadavere di Ettore attaccato al suo carro (Ω 14 segg.), fino a che l'intervento degli iddii e la visita del vecchio Priamo non lo impietosiscono.

Premesso questo riepilogo del racconto omerico non sarà difficile il fissare, in che punti il nostro qua-

dro sia d'accordo con esso, in quali se ne scosti. Sui gradini dunque, dinnanzi ai quali un bucranio di giallo colore addita quei πολλὰ ἴφια μῆλα καὶ εἰλίποδας ἕλικας βοῦς macellati πρόσθε πυρῆς (Ψ 166 seg.), si alza il rogo artifiziosamente accatastato di quei ceppi apportati dall' Ida e dipinto con uguale accuratezza come sulla cista Réville, mentre la pittura vulcente e l'urna, rappresentanze fra loro similissime, omettendo il rogo [19] impiegano ogni cura sulla scena sanguinolenta dell'uccisione. Una discrepanza dall'Iliade consiste nell'essere non ancora posto il cadavere sul rogo; anzi di esso non v'ha indizio in tutto il quadro. Ora essendo impossibile di crederlo rinchiuso nel rogo, bisogna supporre che l'artista cambiò l'ordine delle scene, facendo precedere il sacrifizio dei prigionieri al portar sul luogo il defunto. Invece di Patroclo trovansi, come pure sulla cista Réville, sovrapposte al rogo delle armi; e siano quelle che Achille tolse all'uccisore del compa-

[19] Il rogo ricorre sulla cosidetta tavola iliaca del museo capitolino, di cui fra poco un'esatta riproduzione si pubblicherà in un'opera postuma del Jahn *über die Bilderchroniken der Alten* tav. I.* Il cadavere vi si vede sovrapposto al rogo, accanto al quale stassi Achille versando del vino ovvero consecrando i capelli; la scena viene distinta dall' iscrizione καῦσις Πατρόκλο[υ]. - Piacemi di mentovar qui un'idria notata dal Brunn come esistente nella collezione Amati a Potenza (*bull.* 1853 p. 163 s.), un rude abbozzo della quale mi è pervenuto con altri disegni del fù Gerhard. Nel bel mezzo vedesi alta stele sepolcrale posta sopra base quadrata ed insignita dell'iscrizione ΠΑΤΡΟΚΛΟ (cf. gli altri esempi di tal uso presso Jahn *Münchner Vasens.* p. CXXIII n. 903); dinnanzi al sepolcro evvi un'ara macchiata di sangue. A destra siede un giovane (Achille?), ignudo tranne la clamide sulla quale sta assiso, appoggiato sullo scudo ed alzante nella destra una grande tazza per farne libazione; nel campo vedi una benda. Dall' altro lato del sepolcro, accanto ad alto arbusto, una donna vestita, portante sulla sinistra un canestro colmo di frutti (?), sta per ornare la stele d'una lunga sciarpa.

gno [20], o siano di Patroclo stesso, oppure offerte dai compagni in segno di fedele amicizia [21], in ogni caso il pittore vi seguì il costume volgare di deporre nel sepolcro quegli oggetti che erano stati cari al defunto mentre vivea, costume, di cui anche la tomba, dalla quale il nostro vaso proviene, offre una prova. Le due corazze porgono esempi dei due generi principali di tal arnese, del *θώραξ στάδιος* ovvero *στατός*, imitante la muscolatura del corpo, e di quel genere più artifizioso che si prestava ad essere più riccamente ornato; così anche nel nostro esemplare il mezzo della parte anteriore (*γύαλον*) è fregiato della testa di Gorgone, noto simbolo tutelare contro il malocchio ed altre influenze nocive. Fra i due toraci mirasi un elmo chiuso, ad alta criniera, ed ornato inoltre da ciascun lato di lunga penna, secondo un uso italico, del quale havvi altro esempio nel guerriero a destra del rogo [22]. Ap-

20 X 368 segg., cf. i versi citati da Σ 334 seg. *πρίν γ' Ἕκτορος ἐνθαδ' ἐνείκαι τευχεα καὶ κεφαλήν, μεγαθύμου σοῖο φονῆος.*

21 Cf. la cista Réville ed i passi citati dal R. Rochette p. 92 n. 3.

22 Queste penne sono frequenti sopra stoviglie della bassa Italia, non solo presso i Lucani (v. *Annali* XXXVII 281. 286). Livio descrivendo le armi dei Sanniti non ne fa espressa menzione (9,40 *galeae cristatae quae speciem magnitudini corporum adderent)*, ma vi alludono senz'altro le note parole di Polibio (6,23,12) intorno agli elmi dei soldati romani, quantunque questi paiono ne abbiano deposto il costume dopo il tempo di Polibio: *προσεπικοσμοῦνται πτερίνῳ στεφάνῳ* (quella crista ben conosciuta di piume ripiegate in cima) *καὶ πτεροῖς φοινικιοῖς ἢ μέλασιν ὀρθοῖς τρισὶν ὡς πηχυαίοις τὸ μέγεθος, ὧν προστεθέντων κατὰ κορυφὴν ἅμα τοῖς ἄλλοις ὅπλοις ὁ μὲν ἀνὴρ φαίνεται διπλάσιος ἑαυτοῦ κατὰ τὸ μέγεθος, ἡ δ' ὄψις καλὴ καὶ καταπληκτικὴ τοῖς ἐναντίοις.* Le tre penne attaccate accanto all'elmo sono chiarissime sulle pitture paretarie di Pesto *bull. napol.* n. s. IV tav. 4 segg., nonchè sui vasi Tischbein III tav. 42. *Annali* XXXVII tav. O 1; tre penne sulla cima dell'elmo invece di criniera: Fiorelli *vasi rinv. a Cuma* tav. 12 (*bull. nap.* n. s. V tav. 10,16). *Mon. dell'inst.* VIII tav. 21 (Pesto). Molto più frequenti sono due penne, una a ciascun

poggiato a quest'ultimo stassi fra due gambali il grande scudo tondo, macchiato di sangue ed ornato della testa di Medusa (basta per siffatta insegna conosciuta sino dalla poesia omerica di rammentare la cista Réville e la pittura vulcente); infine a manca di chi guarda giace per terra la spada.

In questa parte del quadro accade pure la scena principale di quel dramma atroce. Quattro giovani troiani, Τρώων ἀγλαὰ τέκνα, cui ha da annoverarsi un quinto nell'ordine inferiore, rimpiazzano quella dozzina sacrificata dal dolore di Achille all'amico morto [23]. Por-

lato dell'elmo, come sul nostro vaso; vedi la pittura pestana *mon. dell' inst.* VIII tav. 21 (*ann.* XXXVII tav. N) e quelle di Pompei: Overbeck *Gall.* tav. 15,8 ed *ann.* XXXVIII tav. EF 2; i vasi *mon. dell'inst.* II tav. 31 (Ruvo). VIII tav. 10 (Pesto). Passeri I tav. 59. II tav. 112. Tischbein III tav. 40. Hancarville III tav. 121. Millin *vases* I tav. 13. 19 (Overbeck *Gall.* tav. 22,7). R. Rochette *mon. inéd.* tav. 16 (Overbeck *Gall.* tav. 18,7). *Annali* XXXVII tav. O, 2. Colle parole poi di Varrone *de lingua Lat.* 5, 142 *eius (muri) summa pinnae ab his quas insigniti milites habere in galeis solent, et in gladiatoribus Samnites* stanno d'accordo le penne visibili sugli elmi di gladiatori sul rilievo pompeiano *bull. napol.* n. s. IV tav. 1,1 e della lucerna Bartoli *ant., luc.* I tav. 20; sono poi preparati per ricevere due penne laterali alcuni degli elmi rinvenuti nella caserma de' gladiatori di Pompei (Niccolini cas. dei glad. tav. 2. Overbeck *Pompeji* 2ª ed. II p. 83 fig. 274). Finalmente quelle due penne ricorrono sugli elmi dei Salii sopra rilievo d' Anagni: *ann.* XLI tav. E. (A bella posta lascio da banda i monumenti etruschi, in cui sono frequenti cotali penne).

23 La pittura vulcente si contenta di tre giovani distinti dal nome *Truials*; altrettanti trovansi sull' urna volterrana; sulla cista Réville ne sono sei, due fra essi barbati; la cista Napoleone infine non ha che due prigionieri. Sopra tutti questi monumenti etruschi i giovani sono ignudi. E qui mi piace di muovere un dubbio contro il parere del ch. Giov. Jatta, il quale nel catalogo della stupenda sua raccolta a n. 1709 credette di ravvisare Licaone ed uno di quei giovani prigionieri sopra un'anfora ruvese; congettura che, quantunque ingegnosa, non posso accettare come fondata visto la totale mancanza di costume frigio in quei supposti Troiani, del che non si sarebbe facilmente dispensato un pittore della Magna Grecia.

tano tutti quanti il noto costume frigio, riccamente ricamato, ed hanno le mani avvinte dietro le spalle, tratto che parve tanto caratteristico che dall'Iliade [24] è passato in tutte le rappresentanze della nostra scena. Nel mezzo di quella schiera prigioniera vedi Achille stesso, vestito della sola clamide; lunga e riccia chioma ondeggia ancora intorno alle fattezze giovanili, laddove Omero fece precedere il voto dei crini al sacrifizio dei prigionieri [25]. Il Pelide, strascinata la prima vittima fin sui gradini del rogo, mette il piede sulla gamba del giovane [26] e, toltogli il berretto che vedesi caduto per terra, ne afferra i lunghi capelli per ucciderlo colla spada, per nulla commosso dagli sguardi dell'infelice che implorano indarno pietà. Intanto voglia avvertirsi che non vien raffigurata l'azione stessa dell'uccisione e che di più la mossa vivace del Pelide esprime assai bene quel dolore patetico e quel sentimento di vendetta dettata dalla pietà, dal quale egli vien stimolato, anzi sforzato a così atroce procedere: circostanze che rendono questa rappresentanza molto meno ribbuttante di quei tre monumenti etruschi (la cista, la pittura e l'urna), in cui il figlio di Tetide quale esperto beccaio fa mostra della sua arte dell'*ἀποδειροτομεῖν* nel giovane ignudo assiso sul suolo [27].

Dirimpetto ad Achille sull'altro lato del rogo stassi

[24] Φ 30 *δῆσε δ' ὀπίσσω χεῖρας ἐυτμήτοισιν ἱμᾶσιν.*

[25] Così sulla cista Réville Achille è *ἐν χρῷ κεκαρμένος*; la pittura paretaria all' incontro mostra lunghi ricci, sull'urna la testa è coperta di elmo. La cista Napoleone pare stia d'accordo in questo punto col nostro monumento.

[26] Le anassiridi, visibili tanto sulle gambe quanto sulle braccia, e le calze di questo giovane sono di rosso colore; ciò che non vale degli altri prigionieri.

[27] Si confronti l'Aiace, *Αἴϝας*, d'un vaso vulcente *mon. dell'inst.* II tav. 9.

un maestoso guerriero barbato in piena armatura, cui la parte più singolare è quel mezzo torace che, sovrapposto al chitone ricamato, cuopre solo l'addome [28]. Reggendo colla sinistra lunga lancia, colla destra egli versa da una tazza vino rosso sopra il rogo; l'idria posta ai suoi piedi conterrà il liquore (Ψ 219), sebbene potrebbe pure pensarsi a quelle anfore ripiene di miele e d'olio ch' Achille aveva appoggiate al rogo (Ψ 170 seg.)[29]. Ben a ragione il Minervini vi ha riconosciuto Agamennone [30], mentre il Fenicia, ravvisando nel vero Achille un qualsiasi guerriero mirmidone, prese quello per il Pelide che di fatto appo il poeta fa la libazione (Ψ 218 segg.). Ma il pittore, assegnando ad Achille come protagonista un ufficio differente, potè scostarsi da Omero con tanta maggiore ragione, essendochè anche secondo questo la mattina seguente l'Atride e gli altri principi [31], ad istanza del Pelide, *κατὰ πυρκαϊὴν σβέσαν αἴθοπι οἴνῳ* (Ψ 250). Dietro Agamen-

28 Sarebbe mai l'*ἡμιθωράκιον*? il quale, non so perchè, suole identificarsi col *γύαλον*, cioè la parte anteriore della corazza; anzi da un passo di Polluce (1,134 *θώραξ καὶ τὰ μέρη τοῦ θώρακος, πτέρυγες, καὶ τὸ μέσον αὐτοῦ γύαλον. Ἰάσων δὲ ὁ Θετταλὸς καὶ ἡμιθωράκια προσεξεῦρε*) se ne può rilevare la differenza. Oltre di questo brano non conosco altra menzione dell'*ἡμιθωράκιον* se non quella di Plutarco *de genio Socr.* c. 29 *ἡμιθωράκια ἐνδεδυμένον*, dalla quale non si impara niente intorno alla forma di quel mezzotorace. È vero però che questo nome si adatterebbe non meno bene a quel genere di piccola corazza, quale havvi sulla pittura pestana *mon. dell'inst.* VIII tav. 21. Comunque siasi di ciò, in ogni caso non potrà applicarsi al nostro arnese il nome di *καρδιοφύλαξ*, secondo la descrizione datane da Polibio 6, 23, 14.

29 Quel *χρύσεος ἀμφιφορεύς, τόν τοι πόρε πότνια μήτηρ* (Ψ 92), destinato a ricevere un giorno congiunte le ossa dei due amici, non avrà da fare colla nostra idria.

30 [*Ach*]*menrun* stassi vicino ad *Achle* ed accanto all' *hinthial Patrucles* anche sopra la pittura di Vulci. – Il parere del Fenicia fu di già rigettato dal Brunn *bull.* 1853 p. 163.

31 Ψ 236 *Ἀτρεΐδη τε καὶ ἄλλοι ἀριστῆες Παναχαιῶν.*

none accostansi due donne, di cui la prima dal velo viene distinta come la principale, mentre l'altra, portante un canestro, una benda ed un flabello, oggetti altrettanto adattati alla toeletta muliebre quanto all'uso dei riti sepolcrali, le serve da ancella. Di tutte le figure del nostro quadro è forse il più difficile assegnare il nome alla padrona velata. Il passo dell'Iliade I, 667 seg., in cui si mentova come compagna favorita di Patroclo

Ἶφις ἐΰζωνος, τήν οἱ πόρε δῖος Ἀχιλλεὺς
Σκῦρον ἑλὼν αἰπεῖαν, Ἐνυῆος πτολίεθρον,

sembra recar testimonianza in favore di questa Ifi come prossima di Patroclo. Ma siffatta menzione si fa solo di passaggio; ed abbenchè Polignoto dipingesse in Delfo Ifi e Diomede accanto a Briseide (Paus. 10, 25, 4), abbenchè il retore Filostrato nomini una volta Ifi assieme a Tecmessa (*her.* 10, 10), nondimeno il lettore d'Omero avrà molto più commosso il cuore da quei sentimenti di compassione che fanno piangere a Briseide il defunto amico (T 282 segg.) [32]:

Βρισηὶς δ᾽ ἄρ᾽ ἔπειτ᾽, ἰκέλη χρυσέῃ Ἀφροδίτῃ...
286 εἶπε δ᾽ ἄρα κλαίουσα γυνὴ εἰκυῖα θεῇσιν
"Πάτροκλέ μοι δειλῇ πλεῖστον κεχαρισμένε θυμῷ..
295 οὐδὲ μὲν οὐδέ μ᾽ ἔασκες, ὅτ᾽ ἄνδρ᾽ ἐμὸν ὠκὺς Ἀχιλλεὺς
ἔκτεινεν, πέρσεν δὲ πόλιν θείοιο Μύνητος,
κλαίειν, ἀλλά μ᾽ ἔφασκες Ἀχιλλῆος θείοιο
κουριδίην ἄλοχον θήσειν ἄξειν τ᾽ ἐπὶ νηυσὶν
ἐς Φθίην, δαίσειν δὲ γάμον μετὰ Μυρμιδόνεσσιν.
τῷ σ᾽ ἄμοτον κλαίω τεθνηότα μείλιχον αἰεί".

L'amore di Achille, l'amicizia di Patroclo e la divina

[32] Cf. *arch. Anz.* 1862 p. 343.

bellezza di Briseide, comparati col posto e coll'atteggiamento della donna sul nostro quadro, sembrano dar ragione al sig. Fenicia che le assegnò quel nome. E pure resta una terza possibilità, che cioè sotto quell'apparenza signorile si nasconda la divina madre di Achille. Non voglio far gran conto della presenza di Vittoria *(Vel)* sulla pittura vulcente, oppure di Minerva sulla cista Réville; ma sopra una bella anfora ruvese [33] riferibile al riscatto di Ettore Tetide stessa, Θέ[τις], assiste alla scena accanto a Priamo e ad un Mirmidone, mentre Minerva e Mercurio (divinità visibili anche sul nostro vaso) circondano il Pelide. Infatti il commercio fra questo e la madre è frequentissimo nell'ultima parte dell'Iliade, e la presenza di Tetide mesta al funerale di Patroclo non può non sembrar naturale, in quanto che la morte dell'amico le è certo indizio della prossima morte del proprio figliuolo (Σ 35 segg. Ω 31 seg.). Accettando dunque questa congettura, restano due nomi significanti, quei di Briseide e di Ifi per due altre donne del quadro. Non nego però una certa decisione essere per ora difficile, quantunque paia probabile che il pittore in questa figura prossima al centro della composizione non volesse rappresentare una qualsiasi donna, ma pensasse ad una certa persona; è peccato che non la distinse del suo nome aggiuntovi o almeno di qualche attributo caratteristico, quale sarebbe per esempio lo scettro visibile nella mano della dea sul vaso sopracitato.

La rappresentanza centrale viene supplita da altra inferiore. Sull'estremità sinistra un albero con appesavi pelta gialla ed ornata di gorgoneo, a guisa di tropeo

[33] *Mon. dell'inst.* V tav. 11. Overbeck *Gall.* tav. 20,4.

accenna alla vittoria di Achille [34]. Il quinto prigioniero summentovato che dai compagni si distingue mercè la mancanza delle anassiridi, ha fissato lo sguardo sopra due donne vestite di chitone e di manto ed ornate di gioielli alla testa, al collo ed alle braccia; la prima versa acqua da grande anfora in un tripode posto sopra base rotonda a due scalini. Senz'altro si tratta d'un lavacro preparato da una delle schiave di Achille, e visto tanto l'unità della composizione quanto la libertà presa dal pittore nel cangiare l'ordine cronologico dei vari avvenimenti, parmi s'abbia da pensare al lavacro destinato pel cadavere di Patroclo; confr. Σ 343 segg.:

ὣς εἰπὼν ἑτάροισιν ἐκέκλετο δῖος Ἀχιλλεὺς
ἀμφὶ πυρὶ στῆσαι τρίποδα μέγαν, ὄφρα τάχιστα
Πάτροκλον λούσειαν ἄπο βρότον αἱματόεντα.
οἱ δὲ λοετροχόον τρίποδ' ἵστασαν ἐν πυρὶ κηλέῳ,
ἐν δ' ἄρ' ὕδωρ ἔχεαν κ. τ. λ.

Se questo è vero, niuna si presterebbe più a siffatto uffizio che la summentovata favorita di Patroclo, Ifi; ma per avventura, assegnando nomi certi anche a queste figure secondarie, ascriveremmo al pittore pensieri che certo non ebbe. Di più potrebbe aver

[34] Non so se un oggetto visibile sulla cista Réville dietro di Achille sia un tronco d'albero oppure un trofeo. Per quest'ultima supposizione potrebbe addursi il trofeo sul vaso argenteo di Monaco dall'*Iliupersis* (Thiersch *Abh. der bayr. Akad.* V 2. Heydemann *Iliupersis* tav. 2,4), in cui altri vollero vedere od una statua ovvero un fantasma; vedi però Brunn *Sitzungsber. der bayr. Akad.* 1868 I p. 100. L'analogia sarebbe tanto più stringente, come tutto il concetto di quel rilievo, l'uccisione di tanti prigionieri sotto gli ordini di Neottolemo, è quasi un'imitazione della vendetta di Achille. - Chi crederebbe che il Fenicia sogna di aver veduto in questo luogo del nostro vaso *il carro del Sole* - avvertasi bene, distinto dalla quadriga di Achille - *che sorge dalle onde*, *forse per indicare che i funerali vennero eseguiti in sul mattino* (*bull.* 1852 p. 85)!

ragione il Minervini di rammentare piuttosto quella scena ove nel padiglione dell'Atride i capitani comandano agli araldi (Ψ 40 seg.)

ἀμφὶ πυρὶ στῆσαι τρίποδα μέγαν, εἰ πεπίθοιεν
Πηλεΐδην λούσασθαι ἄπο βρότον αἱματόεντα,

istanza da Achille rifiutata fino dopo sepellito Patroclo. Ormai dunque, stando la sepoltura per essere eseguita, pare sia tempo di preparare la lozione.

La metà destra di questa fila viene occupata dalla quadriga di Achille, retta dal fedele auriga Automedonte [35] che sembra parlare con un giovane guerriero assisogli accanto, e per cui forse non è troppo ardito di proporre il nome di Antiloco [36]. Ai piedi di questo scorgesi il cadavere di Ettore macchiato di sangue ed attaccato coi piedi al carro, posizione con cui il pittore volle accennare alla vendetta del Pelide non ancora saziata dalla morte dei prigionieri, ma da sfogarsi più oltre nel continuato oltraggio del morto nemico. Del resto l'artista non fece che seguire Omero, mettendo in maniera tanto espressiva accanto all' ultimo onore dimostrato a Patroclo l'insulto di Ettore, la cui morte era stata la condizione della sepoltura di quello (Σ 334 segg.):

σὲ μὲν κύνες ἠδ' οἰωνοὶ
ἑλκήσουσ' αἰκῶς, τὸν δὲ κτεριοῦσιν 'Αχαιοί

(X 335 seg., confr. ivi 378 segg. Ψ 19 segg. 179 segg.).

35 Il suo costume, segnatamente la doppia fascia ad armacollo, ricorre quasi esattamente in una figura della cista Réville, la quale non esito di dichiarare per Automedonte. Il Welcker (*hall. Lit.-Zeitung* 1836 p. 604) vi riconobbe ben a ragione un Mirmidone, mentre l'Inghirami seguito dall' Overbeck avea pensato ad una Furia etrusca; R. Rochette tace di questa figura.

36 Confr. Σ 1 sg., 35 ed il vaso citato nella nota 33, nonchè quello *Denkm. alter Kunst* I tav. 44, 207. Overbeck *Gall.* tav. 18, 2.

Resta finalmente la fila superiore, nel cui bel mezzo vedesi un elegante padiglione, senza dubbio quello del Pelide; nell'interno havvi un letto bianco con fascia amaranto sulla parte nobile, sopra il quale, oltre ai soliti tappeti e cuscini, sta appoggiato al muro una spada rinchiusa nel fodero, e sopra parte superiore del letto appaiono due ruote, nota abbreviazione d'un carro ivi sospeso dal tetto [37]. Nella tenda due vecchi con bianchi capelli e bianca barba, appoggiati ambedue sopra lunghi bastoni bianchi, stanno per conversare insieme; l'uno, assiso sulla sponda del letto e poggiante il mento sulla mano, ascolta attentamente il discorso dell'altro che questi accompagna di gesto espressivo. Non si può dubitare che con ragione il Minervini loro abbia dato i nomi di Nestore e di Fenice, di quegli anziani dell'armata greca, ambedue con Antiloco radunati intorno ad Achille puranche su d'un vaso summentovato (v. la nota 36). Fenice, strettissimamente congiunto sin da lunghi anni col figlio di Peleo, era restato nella tenda di esso nell'occasione di quell'ambasciata dei capitani greci mandata indarno ad Achille; v. I 617 segg.:

σὺ δ' αὐτόθι λέξεο μίμνων
εὐνῇ ἔνι μαλακῇ....
ἦ καὶ Πατρόκλῳ ὅγ' ἐπ' ὀφρύσι νεῦσε σιωπῇ
Φοίνικι στορέσαι πυκινὸν λέχος κ. τ. λ.

Fenice dunque sarà quello che sta assiso sul letto,

[37] Pausania 2, 14, 4 *πρὸς τῷ ὀρόφῳ Πέλοπος λέγουσιν ἅρμα ἀνακεῖσθαι.* Il nostro esempio si aggiunga a quegli annoverati dallo Stephani *compte-rendu* 1863 p. 268. Cf. anche il rovescio del nostro vaso.

mentre l'eloquente compagno si palesa abbastanza come quel Νέστωρ ἡδυεπής.

λιγὺς Πυλίων ἀγορητής,
τοῦ καὶ ἀπὸ γλώσσης μέλιτος γλυκίων ῥέεν αὐδή

(A 248 seg.). Nestore avea, benchè invano, istruito quegli inviati che movessero Achille a rinunziare all'ira (I 162 segg. 179 segg.), siccome pria avea indotto Agamennone ad offrir al Pelide la mano riconciliatrice (ivi 93 segg.); Nestore poi mercè uno di quei suoi lunghi discorsi era diventato la cagione che Patroclo entrasse nel combattimento fatale (Λ 655 segg. 794 segg.); Nestore finalmente cogli Atridi, con Ulisse, Idomeneo e Fenice restò, dopo avvenuto il disastro, nella tenda di Achille per confortare l'eroe (T 310 segg.). Bastano questi fatti per spiegare la presenza appunto di questi due vecchi[38]. – A sinistra del padiglione due giovani guerrieri stanno fra loro in discorso, Mirmidoni senz'altro, cui sarebbe opera vana di voler assegnare nomi certi[39]; loro sta accanto una bella donna velata, la quale, appoggiata ad uno dei sostegni della tenda, sembra mezzo pensierosa, mezzo attenta al discorso della coppia vicina. Sarà onninamente una delle donne di Achille, di quelle

δμωαί, ἃς Ἀχιλεὺς ληίσσατο Πάτροκλός τε

[38] Mentre Fenicia pensò ad Agamennone assiso e *Menelao, oppure più probabilmente Nestore*, Minervini vide il giusto, fuori che credette Nestore assiso e viceversa. In ogni caso parmi erroneo di credere il padiglione quello di Nestore, onde sarebbe tolta l'unità del luogo e dell'azione; così non ha più luogo nemmeno il nome di Ecamede per la donna accanto, anch'esso proposto dal Minervini (conf. Λ 624 segg.).

[39] Per esempio quei di Alcimo (T 392. Ω 474. 574), di Alcimedonte (P 467 segg.), e degli altri che vengono annoverati π 168 segg.

(Σ 28, confr. 339 segg.), di cui abbiamo veduto Polignoto aver dipinte Briseide Ifi e Diomede[40]. Se con ragione furono da noi riconosciute Tetide (Briseide?) ed Ifi nelle donne principali degli altri due ordini, a questa rimarrebbe il nome di Briseide (Diomede?); ma ancora facciamo osservare l'incertezza, se di fatti il pittore o quello del quale egli copiò la composizione, abbia voluto raffigurare delle persone, di cui nella poesia non si era fatta che una menzione poco precisa e poco significante.

Non reca nessuna difficoltà il gruppo di divinità che è oltre il padiglione. Minerva, la dea protettrice di Achille, della quale non gli mancò l'aiuto nemmeno nell'attuale mestizia (T 340 segg.) e che anche sulla cista Réville assiste all'uccisione dei prigionieri troiani, siccome sopra un'altra stoviglia (nota 33) unisce le sue preghiere con quelle di Mercurio, Nestore ed Antiloco per impetrar dal Pelide la restituzione del corpo di Ettore – Minerva dunque vi siede vestita ed armata al solito fuori ch'è senz'elmo, ascoltando il discorso di Mercurio che le sta dirimpetto colla mano alzata; appoggiato sul caduceo porta stivale e la clamide e sulla testa un cappello brutto e goffo, di foggia assai frequente sopra vasi della bassa Italia. Anche la sua presenza viene giustificata tanto per la parte che fa negli ultimi canti dell'Iliade, quanto per l'analogia di quelle altre rappresentanze. Ora se a queste due divinità in terzo luogo si aggiunge Pan, distinto da due bianche e piccole corna sulla fronte e munito di clava, di siringa e di pelle di fiera, non c'ingegneremo di cercare in rimoto simbolismo od in scherzi etimologici la ca-

[40] I 665, cf. *arch. Zeitung* XI p. 143 XXIV p. 200.

gione della sua presenza [41], ma ci ricorderemo piuttosto della predilezione, con cui l'arte ceramografica della Magna Grecia dà un posto a quel dio anche ove a noi non è dato di scoprire nè un motivo intrinseco della parte che potrebbe prendere all'azione principale, nè una cagione esterna come p. e. a rappresentare la natura silvestre del luogo [42].

Spiegata così la parte nobile del vaso basterà una più succinta descrizione degli altri quadri. Principiamo con quello che ne adorna il collo sopra la rappresentanza anzidescritta (tav. d'agg. M.).

Ricchissimo fogliame ramificandosi dal suolo in alto attornia un gruppo formato di sole tre figure, anzi ne occupa eziandio il centro, ove sopra ampio fiore risiede la Sfinge, dipinta in bianco, ad ali spiegate e con elegante calato ovvero stefano sul capo. Egli è evidente che il fiore, originato meramente dal gusto per un'ornamentazione più estesa e più svariata quale suole manifestarsi appunto in questa parte delle stoviglie apule, rimpiazza quello scoglio oppure la colonna, sopra cui altre volte siamo avvezzati di vedere accovacchiata la Sfinge [43]. La *γαμψώνυχος παρθένος χρησμῳδὸς* (Sof. *OR.* 1198) abbassa il viso verso il

[41] *La presenza di Pane, oltre le sue note relazioni collo stesso Mercurio (Homer. hymn.* 18), *può alludere al suo nome di* ἄκτιος (*Kiessling ad Theocr. Eidyl.* V 14) *per accennare al sito dell' avvenimento; perchè Achille sul lido* (ἐπ' ἀκτῆς *Il.* Ψ 125) *avea ordinata la pira ed il sepolcro di Patroclo.* Non è il fù Panofka che esternò così ingegnosa spiegazione, anzi si legge nel *bull. napol.* n. s. I p. 95.

[42] V. l'ampia raccolta di esempi istituita dallo Stephani *mélanges gréco-rom.* I p. 542 segg., segnatamente p. 549. 560. 566.

[43] Intorno ad Edipo e la Sfinge v. Jahn *archäol. Beitr.* p. 112 segg. Overbeck *Gall.* p. 26 segg. Heydemann *annali* XXXIX 374 segg., onde è facile ricavare gli esempi per questo ed altri dettagli.

giovane Edipo che le sta dinnanzi in abito di viaggiatore, col bianco petaso gittato dietro le spalle, i piedi incrocicchiati, e poggiato il corpo sopra il bastone che serve di sostegno anche al mantello. Non può recar maraviglia che nella sinistra abbia una spada, non sguainata però, se si riflette dover egli viaggiare a lungo per regioni poco sicure; neppure ne mancano analogie in altre rappresentanze vasculari del medesimo avvenimento [44]. Al pari non è per la prima volta che scorgiamo in Edipo quel gesto espressivo della destra alzata colle dita spiegate che significa qui, come nel Nestore del quadro principale, l'atto del favellare; sta dunque il giovane appunto per sciogliere l'enimma proposto dalla Sfinge [45]. Trovando così nelle due persone anzidescritte tutto in perfetto accordo colla favola di Edipo, la Furia ritta in piedi di là del mostro non solamente non oppone nessun'ostacolo a quella supposizione, ma le serve piuttosto di certissima conferma [46].

[44] *Mus. Blacas* tav. 12. *Mon. dell'inst.* VIII 45. Vaso di Monaco n. 249. Cratere a rilievi: Overbeck *Gall.* tav. 3,1.

[45] V. le gemme della raccolta di Berlino presso Overbeck *Gall.* tav. 1,15; 2,6. 7, il piombo presso Ficoroni *piombi ant.* II 8,1, le urne etrusche da citarsi nella nota 50. Incerta è la relazione con Edipo nei vasi ultimamente composti dall'Heydemann *ann.* XXXIX p. 378 n. 4. (Affatto differente si è il gesto pensieroso presso Overbeck *Gall.* tav. 2, 4. 5 e nei *monum. dell'inst.* VII tav. 68, B). Che Edipo sul nostro vaso alzi appunto tre dita, l'attribuirei piuttosto al caso che trovarvi accennate le parole καὶ τρίπον dell'oracolo (pr. Ateneo 10, 83 p. 456 B), ripetute sopra una tazza del museo gregoriano (*mus. Gregor.* II 80,1. Overbeck *Gall.* tav. 1,12); sebbene la posa di Edipo poggiato al bastone ben si addirebbe al passo della sua risposta: γηραλέος δὲ πέλων τρίτατον πόδα βάκτρον ἐρείδει argom. di Sofocle *Oed. R.*).

[46] Si confrontino le osservazioni che proposi nel *bull.* 1858 p. 140 seg. per combattere l'opinione del ch. Minervini, il quale invece di Edipo e della Sfinge tebana vi ravvisò - Patroclo non ancora sepolto ed aggirantesi perciò nel circolo lunare (accennato dalla Sfinge) dinnanzi alla porta dell'Orco custodita dalla Furia. Chi mai

Imperocchè, chi è la pur troppo fedele compagna del figlio di Laio durante tutta la vita funesta se non quella δεινόπους Ἀρά, che dappertutto lo persegue

βλέποντα νῦν μὲν ὄρθ', ἔπειτα δὲ σκότον [47],

che ne perseguiterà ancora i figli, come canta il gran poeta tebano

ἐξ' οὗπερ ἔκτεινε Λᾷον μόριμος υἱὸς
συναντόμενος, ἐν δὲ Πυθῶνι χρησθὲν
παλαίφατον τέλεσσεν.
ἰδοῖσα δ' ὀξεῖ' Ἐριννὺς
ἔπεφνέ οἱ σὺν ἀλλαλοφονίᾳ γένος ἀρήιον [48],

sebbene l' infelice stesso abbia raggiunto il termine della vita e dei suoi dolori nel sacro bosco delle « auguste dee » sul Colono [49]. Per queste ragioni il pensiero di porre questa custode accanto ad Edipo, come è quasi inseparabile da Oreste, è tanto naturale che anzi fa specie di non trovarlo eseguito più spesso sopra i monumenti dell'arte; della quale mancanza non isbaglierà chi cerca la cagione nella circostanza

crederebbe che la Furia *non ha una sufficiente spiegazione nel mito di Edipo*! (l. c. p. 95 seg.). Epperò puranche l'Overbeck si sente un poco imbarazzato dalla Furia dell'urna volterrana (nota 50), *sul cui significato non si può dire nulla se non che suole trovarsi ovunque si tratta d'omicidio, di morte e di destruzione.*

47 Sofocle *OR.* 418 seg. 471 seg. Omero *Od.* λ 280.

48 Pindaro *Ol.* 2,38 segg., cf. Sof. *OC.* 1299.

49 Sofocle *OC.* 87 segg., ove si tratta di Febo:

ὅς μοι, τὰ πόλλ' ἐκεῖν' ὅτ' ἐξέχρη κακά,
ταύτην ἔλεξε παῦλαν ἐν χρόνῳ μακρῷ,
ἐλθόντι χώραν τερμίαν, ὅπου θεῶν
σεμνῶν ἕδραν λάβοιμι καὶ ξενόστασιν,
ἐνταῦθα κάμψειν τὸν ταλαίπωρον βίον.

Il Millingen riconobbe Edipo sul Colono in un bel vaso da lui pubblicato *peint. de vases* II tav. 23, ove pure una Furia guarda la scena; vedi però quel che ne espose in senso contrario il Welcker *Zeitschr. f. d. Alterthumswiss.* 1832 p. 232.

che nelle trattazioni poetiche della favola edipodea la Furia persecutrice non avea guadagnato l'istessa esistenza corporale e visibile come nel mito di Oreste. L'arte etrusca però, amantissima di Furie e di simili esseri demonici, non si è lasciata uscir di mano la bella occasione di corredarne le rappresentanze dell'incontro di Edipo colla Sfinge esistenti sopra due urne volterrane, di cui la disposizione generale non è dissimile a' quella del nostro vaso [50]. Ma mentre ivi la Furia è munita al solito della face, qui si presenta da agile cacciatrice; gli alti stivali, il corto chitone attaccato mercè delle fascie ad armacollo ed ornato d'un orlo di cigni gialli, lo stretto mantelletto, il lungo giavellotto, finalmente due serpenti bianchi sporgenti dai capelli e lo sguardo feroce – tutto ciò la caratterizza come la persecutrice altrettanto veloce ed instancabile quanto inesorabile di ogni delitto; anzi attualmente pare stia al balzello per incominciare la caccia del giovane sagace ma predestinato all'infortunio, ed essa non avrà posa che dopo avere messo a morte l'infelice preda. Del resto avvertasi come la mossa della Furia, quantunque d'un effetto del tutto contrario a quella sedata dell'Edipo, pure nel concetto delle gambe incrocicchiate e dell'essere essa appoggiata sulla lancia forma con quella la più stretta simmetria, quale conviene tanto bene a questa composizione mezzo ornamentale.

Il rovescio del vaso (tav. d'agg. NO) è in gran parte smorto e di più ricomposto di molti pezzi, massimamente nella parte inferiore. La nostra pubblicazione si è fatta dietro un abbozzo che il sig. Heydemann gentilmente mise a disposizione dell' Instituto. Benchè

[50] Inghirami *mon. etr.* I tav. 67 (Overbeck *Gall.* tav. 2,8) e 68.

esatto nei concetti essenziali, esso trascura nondimeno alcune particolarità, al qual difetto la descrizione cercherà di rimediare segnalando con *caratteri corsivi* quelle notizie fatte dirimpetto all'originale dal ch. Minervini ovvero da me stesso che si scostano dal disegno proposto. Del resto non entrerò in un'interpretazione dettagliata, perciocchè questa non potrebbe intraprendersi senza il confronto di tutte o tutt'al più di gran numero delle rappresentanze simili, d'istituire il quale mi mancano perora i necessari sussidi [51]. Solamente non voglio tralasciare un'osservazione, che cioè le quattro grandi anfore canusine, nonchè una ruvese ed una di Altamura, tutte similissime riguardo alla forma, alle misure ed all'arte, mostrano tante analogie sì nella scelta e sì nella composizione delle loro pitture, che la provenienza di tutte quante dalla medesima fabbrica è più che probabile. Pongasi pur mente al seguente riscontro [52]:

	Parte Nobile		Rovescio	
	Pancia	*Collo*	*Pancia*	*Collo*
Canosa I	Dario	Amazzoni	Bellerofonte	Scena dionisiaca
Canosa II	Patroclo	Edipo	Riti funebri	d.ª
Canosa III	Medea	Amazzoni	d.ᵗ	d.ª
Canosa IV	l'Orco	carro del Sole	d.ᵗ	d.ª
Altamura	d.°	Amazzoni	d.ᵗ	carro del Sole
Ruvo	d.°	carro del Sole	Bellerofonte	testa di donna

Un confronto adunque dovrebbe istituirsi in prima fra queste sei stoviglie, come si è di già istituito per le

[51] Così per esempio nè le *Trinkschalen und Gefaesse* del Gerhard nè i *tombeaux de Canose* del Millin sono a mia disposizione.

[52] *Canosa* I (Napoli): v. la nota 12. - *Canosa* II (Napoli): la presente stoviglia. - *Canosa* III (Monaco 810): Millin *tomb. de Canose* tav. 3-6. - *Canosa* IV (Monaco 849): ivi tav. 7-10. - *Altamura* (Napoli): *mon. dell' inst.* VIII tav. 9. *Annali* XXXVI tav. ST. - *Ruvo* (Karlsruhe 4): ivi II tav. 49. 50. *Annali* IX tav. H.

scene infernali [53]. Del resto non è fuor di dubbio, se quella più ampia intrapresa sia capace di risultati di qualche importanza, stantechè sul punto principale, che non si tratti di riti mistici ma di semplici costumi del culto sepolcrale, oggidì pare siano rimasti pochi dubbi presso quei dotti che sanno liberarsi di vani pregiudizi.

Una gran parte del quadro viene occupata da un sepolcro a guisa di tempio ossia heroon, il cui frontispizio portato da svelte colonne *ioniche* è fregiato di *tre* palmette, il basamento d'una *linea di meandro ad onda*. Nell'interno dell'edifizio sono sospese dal soffitto due ruote (v. la nota 37), un grande scudo tondo e la κυνῆ cosidetta beozia. Sopra una base stassi una seggia, assiso sulla quale un vecchio ammantato e col bastone in mano sembra porgere una tazza al giovane, per avventura suo figliuolo, munito di clamide e lancia o sia bastone, il quale ritto in piedi mercè il suo vivace favellare fissa l'attenzione del vegliardo. Conforme all'uso dei rilievi sepolcrali greci, con cui questo genere di vasculari rappresentanze ha tanta analogia [54], il gruppo viene completato da un giovine servo che regge colla mano il boccale aspettando i comandi dei padroni [55]. Tutto ciò che venne descritto finora è dipinto come al solito di bianco mescolato di giallo, e ne viene indicato come un' opera di scultura piuttosto che di pittura, fatta sia di marmo ossia di qualche altro splendido materiale.

Il sepolcro è attorniato da tredici persone, fra i quali cinque giovani formano l'ordine inferiore, mentre quinci e quindi del monumento stanno due gruppi

[53] Dopo altri da Veit Valentin *Orpheus und Herakles in der Unterwelt.* Berlino 1865.

[54] Gerhard *apul. Vasen* p. 27 seg.

[55] Cf. Pausania 7, 22, 4.

disposti l'uno sopra l'altro e formati ognuno da due persone di sesso diverso. A sinistra sta assiso nell'ordine superiore un giovane armato di due giavelotti, portante clamide, calzari ed *una benda intorno la testa*, e di più reggente una corona con attaccatavi fascia. Dinnanzi a questo e rivolto lo sguardo verso lui una femmina pienamente vestita ed *ornata di stefane* s'avvicina al sepolcro per deporvi il contenuto d'una grande cassa portata sulla destra, nonchè un ramo di vite od ellera che sia. — Nel gruppo dell'ordine medio una donna, vestita di chitone ed *ugualmente fregiata di stefane*, a passo veloce apporta un'anfora grande, quali ne vediamo spesso esposte sulle basi di monumenti sepolcrali, senz'altro piena di liquori, *οἷα τοῖς κάτω νομίζεται*. Le siede dirimpetto accanto al sepolcro un vegliardo con bianchi capelli e bianca barba, involto a metà nel manto e poggiato sopra lungo scettro; nella destra tiene una lira a sette corde d'una forma più che semplice che ricorre non di rado sopra stoviglie della bassa Italia [56]. Siccome in questa figura, rovinata in più luoghi, *dell'occhio non resta che l'indicazione delle ciglia*, il resto essendone smorto [57], ciò ha indotto il ch. Minervini nell'errore assai strano di vedervi un vecchio cieco e di chiamarlo — Omero! Anzi partendo da questo punto egli spiegò l'heroon nel mezzo per un « monumento di Omero » oppure omerico sepolcro », il meandro sul basamento del tempietto per un'indicazione del fiume Mele, nonchè le figure dell'interno per Achille e Ulisse da « uomo di fresca vecchiezza » come rappresentanti dell'Iliade e dell'Odissea. Il giovane servo resta senza nome, ma

[56] Cf. per es. Gerhard *griech. Mysterienbilder* tav. 5.

[57] Questo fatto già prima da me rilevato (*bull.* 1858 p. 139 seg.) mi viene confermato dal sig. Heydemann.

chi sa se l'oenochoe che porta, come arnese destinato talvolta ad uso sacro, non gli procaccierà un giorno l'onore di rappresentare gli inni omerici? essendochè di ranocchie e di sorci non gli si scorge nulla, per qualificarlo da rappresentante della *batrachomyomachia*. È inutile di trattenersi a rifutare cotali fantastiche spiegazioni, dopo aver tolto il fondamento di tutta quella chimera, la supposta cecità del vecchio. Questo dunque dovrà scendere dall'alto suo posto e contentarsi della compagnia di appuli compatrioti, radunati al pari di lui stesso intorno alla tomba d'uno qualsiasi loro amico.

I due gruppi al di là del sepolcro portano attributi assai comuni. Nell'ordine di sopra il giovane regge un bastone ed una tazza con benda, la donna una corona ed un flabello; in quello di mezzo il giovane tiene nella destra una ghirlanda di fiori e *colla sinistra un bastone*, la femmina assisa accanto una cassetta aperta e nella destra quella famosa scaletta la quale, poco fà, ha trovato una spiegazione tanto felice come strumento di musica, « sistro appulo » [58]. I due musici della brigata dunque occupano il posto corrispondente nella composizione. — A' piedi del gruppo testè descritto sta assiso per terra un giovane armato di scudo e di doppio giavelotto, volgendo lo sguardo verso un compagno che gli rivolge le spalle e porta tranne due lancie un elmo o pileo che sia. Secondo la testimonianza del Minervini *a' pie di lui havvi uno scudo*, sul quale appoggiatosi un terzo giovane porta sulla mano una gran cassa con fascia. Segue un quarto con lungo bastone (o lancia); finalmente chiude la com-

[58] Heydemann *ann.* XLI p. 509 segg. Cf. G. Jatta *catal. del mus. Jatta* p. 142.

posizione un quinto, *la testa cinta di gialla benda* e reggente colle mani una corona ed un grappolo d'uva. I giovani tutti quanti, al pari degli altri tre degli ordini superiori, sono muniti di clamide.

Nella scena che adorna il collo del vaso (tav. d'agg. P), che più ancora dell'anzidescritta sembra concordare colle parti analoghe delle altre tre stoviglie canusine, un giallo labro posante sopra base scannellata [59] serve di appoggio ad un giovane Satiro a lunga coda; tiene sulla destra una piatta tazza guarnita dei soliti ramoscelli e nel braccio sinistro un lungo ramo d'ulivo dal quale una tenia è sospesa [60]. Mentre addietro di lui scorgesi una donna col timpano e *col tirso anch'esso con lunga vitta pendente*, il volto del Satiro è diritto sul gruppo a destra di chi guarda. Da un giovane sedente nel mezzo di tutto il quadretto e munito di tirso sta per allontanarsi una donna, tenente nell'una mano una benda, sull'altra una tazza con ramoscelli; ambedue sembrano ancora favellare insieme, ma di già la donna ha rivolto il passo verso un Satiro, *colla coda visibile,* il quale siede su d'uno scoglio all'estremità del gruppo e regge *colla sinistra un tirso* e colla destra un giallo cantaro. Le tre persone virili portano bende bianche sulla testa. Se la figura centrale sia un Satiro al pari dei due compagni, oppure un essere di rango più elevato, per avventura Bacco stesso (come sul vaso di Monaco n. 849), non saprei deciderlo. La mancanza però d'un significato certo e palpabile del gruppo intero, mancanza che forse è cagionata non esclusivamente dai difetti del nostro sapere e della nostra interpretazione, viene in qualche

[59] Hancarville III 123. Gerhard *Mysterienb.* tav. 4. *Annali* XII tav. C, 9. Cf. Michaelis *Parthenon* p. 253.

[60] Lo stesso attributo vedi sul vaso di Monaco n. 810.

modo compensata per quell' elegante leggierezza con cui il pittore ha saputo mettere le cinque persone in relazione naturale fra loro e prestare qualche interesse ad una composizione per se di poco conto; ed è appunto questa qualità in cui consiste il merito principale di tutta quella classe delle produzioni ceramografiche.

AD. MICHAELIS

COPPA INARGENTATA E SMALTATA DI VILLANUOVA

(*Tav. d'agg. Q*)

Il ch. signor Maggiora Vergana d' Asti ebbe la compiacenza di mandare a Roma il vaso che occupa il posto più distinto fra gli oggetti antichi ritrovati a Villanuova di Casale e posseduti da lui [1], onde l'Istituto ha potuto pubblicare sollecitamente siffatto monumento degnissimo dell'attenzione degli archeologhi. È una coppa fittile (alta 0, 115 m., del diametro di 0,155 m.) smaltata nella parte interna e in quella esterna inargentata e ornata di rilievo.

Per le indicate particolarità della parte esterna il vaso si può mettere in confronto con quelli inargentati rinvenuti presso Orvieto, dei quali abbiamo fatto discorso al principio di questo volume degli Annali. È da rilevarsi però che la maniera d' inargentatura adoperata sul vaso di Villanuova appare alquanto diversa da quella ovvia nelle stoviglie orvietane. Le fogliette d'argento sono più grosse e non furono appo-

[1] V. *Bull.* 1871 p. 210.

ste sullo stesso corpo della coppa, ma sopra una vernice verde mediante una colla, la quale, a quel che pare, era più forte. Le fogliette si sono conservate principalmente negli ovoli dell'ornamento che cinge la parte superiore, ma anche in altri siti ne resta tanto da credere che l'intera superficie esterna del vaso fosse decorata della medesima inargentatura.

Il rilievo piuttosto basso che gira attorno al vaso rappresenta una caccia all'orso. Un giovane sta per soccombere alla bestia che l'attacca dentro una selva; vengono in ajuto di lui Diana e Minerva, mentre un altro giovane, posto nel mezzo delle due divinità, pare s'impieghi a ritenere un gran cane. Questa scena si ripete due volte, e meno una differenza nel numero degli alberi (come si osserva pure nel disegno, la selva è una volta accennata per due alberi, l'altra volta per uno solo), vi esiste un accordo perfetto fra le due ripetizioni.

Tanto per l'intervento delle divinità quanto per il costume eroico dei giovani si direbbe che la scena fosse d'argomento mitico; ma prescindendo pure dal fatto che Minerva vi prende una parte poco chiara, non sono riuscito a trovare nissun mito greco che quadri bene colla rappresentanza. Nella mitologia greca non si fa che rara menzione dell'orso e le notizie di cacce fatte dagli eroi a questo animale sono scarsissime [1]. Esso nemmeno si conta fra quei soliti da essere raffigurati per gli artisti greci, come il leone, il cinghiale, il cervo. È vero che il poeta della *νεκυία* ome-

[1] Quelle notizie possono dirsi piuttosto indirette, riferendosi alle pelli orsine adoperate dagli eroi come coperte o in altra maniera. Cf. *Hymn. in Vener*. 160. Vergil. *Aen.* V 38, Ovid. *Metam.* XII 319. Una tale pelle era attributo distintivo di Callisto v. Pausan. X 31,3 e di Anceo v. Apollon. Rhod. *Arg.* I 168, II 119.

rica descrivendo il correggio onde era sospeso il turcasso di Ercole dice che vi erano fatti di mirabile arte (Odyss. λ 611)

ἄρκτοι τ' ἀγρότεροί τε σύες χαροποί τε λέοντες κ. τ. λ.,

ma quanto agli ἄρκτοι, l'imaginazione del poeta non corrisponde all'uso degli artisti, almeno nei monumenti superstiti; anzi, se non m'inganno molto, non esiste nissun vaso dipinto nè rilievo dell' arte propriamente greca, il quale faccia vedere l'orso [1]. Tutt' altro vale per i monumenti dell'epoca romana. Imperciocchè in essi quella bestia si trova rappresentata moltissime volte. Si vedano i dipinti pompeiani descritti nel catalogo dell' Helbig (n. 816-18. 1517-19) e gli altri dipinti, musaici, rilievi notati nella dottissima memoria dello Stephani sopra le rappresentanze di caccia [2]. Quasi tutti questi monumenti per altro stanno in rapporto evidente colle venationes ossiano cacce forzate istituite nei circhi o anfiteatri romani, e risultandosi pure dai racconti degli storici che in tali ludi si faceva quasi per preferenza uso dell'orso [3], possiamo supporre che gli artisti dell' epoca indicata furono principalmente dalle venationes indotti ad aggiungere questa bestia al numero di quelle altre, di cui l'arte più antica si era contentata.

[1] La statua d'un orso esistente sull'acropoli di Atene viene a ragione dallo Stephani *Compte-rendu* 1863 p. 160 n. 2 messo in relazione col culto della Diana di Braurone dove αἱ ἄρκτοι erano, come si sa, rivestite di carattere sacro. — Pure i tipi di monete che esibiscono l'orso, a quel che pare, appartengono ad un'epoca piuttosto tarda.

[2] Stephani *Compte-rendu* 1867 p. 56. 117. 121. 130. 134 n. 13. 22. 25. p. 135 n. 28. p. 137. 138. 143-50. Il libro del Bachofen *Der Baer* Basilea 1863 è meno ricco di confronti monumentali.

[3] Cf. Friedlaender *Sittengesch. Roms* II p. 249 sgg. e p. 397. Quella venatio all'orso, della quale abbiamo la notizia la più antica, sarebbe fatta nell'anno di Roma 584 v. Livio XLIV 18.

La coppa in discorso, benchè per l'inargentatura s'avvicini ai lavori nobili della toreutica, nel rimanente fa parte della classe più dozzinale dei vasi a rilievo. Quando si esaminano i vasi cosidetti aretini o samii e gli altri che costituiscono quella classe, i rilievi messivi generalmente s'accusano come fatti per decorazione ornativa piuttosto che per allusione a storia veruna [1]. Lo stesso si può dire attorno al vaso di Villanuova. Le singole figure vi restano isolate l'una dall'altra e si vedono disposte con poca attenzione allo scopo di sviluppare chiaramente l'argomento. Pare certo che l'artista le abbia trovate in composizioni ideate per altri monumenti. Tanto le rappresentanze della caccia caledonia quanto quelle della morte di Atteone offrono qualche analogia con alcune parti del rilievo; ma, per quanto me ne sappia, la rassomiglianza resta troppo generale per arrivare a conchiusioni ben fondate. Più acconcio si è il riscontro d'un frammento di vaso scavato a Arezzo, nel quale si ripete un gruppo similissimo a quello del giovane col cane [2]. Siccome oggidì solamente una minima parte dei vasi fittili a rilievo è stata descritta o pubblicata, non può recar meraviglia che ci mancano confronti per le altre figure della coppa pubblicata; pertanto vorremmo aggiungere che un bicchiere della collezione Lojodice a Ruvo (*Bull.* 1868 p. 157) vi si unisce bene nella particolarità mitica peraltro rara che la dea Minerva presti ajuto ad un cacciatore.

Osservando ora la parte interna della coppa non so descriverla meglio che colle parole scritte dal Goz-

1 V. Inghirami *Mon. etr.* V p. 3.

2 Fabroni *Vasi Aretini* tav. III n. 2. Si confronti pure il celebre vaso di Senofante nell'Eremitaggio di Pietroburgo n. 1790 del catalogo dello Stephani.

zadini in proposito d' un vaso trovato nella vicinanza di Bologna (*Bull.* 1869 p. 209): « l'interno è rivestito » di uno strato giallognolo levigatissimo e vetrificato » che mostra quasi una rete di leggieri screpolamenti ». Avendo poi questo « strato tutto l' aspetto delle moderne invetrinature di stoviglie », sono rimasto qualche tempo in presa di quel sentimento di sospetto, dal quale pure il ch. archeologo di Bologna era in principio tormentato, ma ora sono lieto di trovarmi con lui pienamente d'accordo sull' autenticità di siffatti monumenti.

L'arte di smaltare pare che abbia tratto origine nell'Egitto: ne fa prova non solo il grandissimo numero di smalti verdi o turchini rinvenuti in questo paese, ma pure lo stile egiziano che si fa riconoscere nella più grande parte degli oggetti smaltati, di cui sono stati ricchi gli scavi fatti nell'Etruria e in altre regioni dell' Italia [1]. Si confronti ciò che il Gerhard già ha esposto attorno a questo genere di antichità nel suo rapporto vulcente (*Annali* 1831 p. 119 n. 27). Una bella collezione di terrecotte coperte di smalto che furono trovate a Palestrina e hanno tutta l'apparenza d'essere imitazioni dell'industria egiziana, ora esiste nel possesso del sig. Augusto Castellani a Roma. Anche al museo di Napoli, nell'ultima camera della raccolta delle terrecotte, si vedono due statuette smaltate di cercopiteche di stile analogo. Ma accanto ad esse c' è pure un buon numero di lucerne, vasi ed altri oggetti invetrinati, nei quali quello stile non s'accusa affatto. Sarebbe troppo lungo di tesserne un catalogo in questo luogo; vorrei però almeno far parola di un gruppo

[1] Nella Grecia ritrovamenti di questo genere sono, a quel che pare, più rari v. *Bull.* 1831 p. 184 sg.

della cosidetta carità filiale, perchè esso per l'argomento non meno che per l'esecuzione è tutt'altro che lavoro egiziano [1]. Nè posso dubitare che gli oggetti indicati non siano usciti dalle case delle città campane seppellite nell'anno 79, esistendone altri d'analogia perfetta conservati nei musei istituiti nuovamente dentro allo stesso recinto di Pompei. Pure il vaso descritto dal Gozzadini vi trova più di un compagno. È d'importanza questo fatto, perchè rende più certa l'opinione sull'epoca, alla quale appartiene in genere la classe dei monumenti in discorso. Nello scavo di Bologna insieme col vaso invetrinato furono rinvenuti alcuni denari di M. Antonio, Augusto e Tiberio; combinandosi ora con questo ritrovamento la grande quantità d'oggetti smaltati nelle città campane, è sicuro che la fabbrica ne fioriva assai nei primi tempi dell'impero. Quanto tempo essa abbia esistito, non saprei precisare, nè conosco le ragioni, per le quali il Brogniart attribuisca al secolo secondo o terzo dell'era nostra quattro oggetti smaltati conservati nella biblioteca di Parigi [2]. Nell'alta Italia oltre agli scavi di Villanuova e di Bologna pure l'agro modenese ha fornito frammenti simili, come si rileva dalle notizie date dal Cavedoni nei *Bullettini* dell'anno 1837 p. 11 n. 1 e dell'anno

[1] Gli Ercolanensi nelle *Lucerne d'Ercolano* p. 138 n. 7 e E. G. Schulz negli *Annali* 1838 p. 193 n. 2 hanno già brevemente descritto questo gruppo aggiungendovi pure altre notizie assai preziose attorno alla tecnica in discorso. Il sig. Helbig mi dice di aver veduto anni fa vasi vetrificati nella collezione del sig. Muret a Parigi dove erano stati portati da Alessandria d'Egitto. Altri trovati in Inghilterra ne osservò lo stesso dotto nel museo britannico.

[2] Brogniart *Traité des arts céramiques* I p. 16, 17. Dell'opinione sua non vengo informato che per le parole del Gozzadini *Bullett.* 1869 p. 210. Il Birch e il Semper non entrano molto nei meriti delle questioni che ci occupano.

1846 p. 41; e pare che anche nel museo di Cattaio si conservino alcuni monumentini di tal genere [1]. Fra le diverse classi di stoviglie l'invetrinatura s'usava specialmente nelle lucerne e s'intende che vi era quasi indispensabile per difenderne la pasta dal grassume dell'olio contenutovi [2]. In molte lucerne però lo smalto si è iridato di sorte che la superficie vi apparisce come tinta d'una vernice argentina. Per siffatta particolarità si poteva pensare che anche il residuo d'inargentatura visibile sul lato esterno del vaso pubblicato non sia altro se non iridazione d'uno smalto messovi originariamente; ma lo stato conservatissimo dell'invetrinatura nella parte interna s'oppone a questa conghiettura; la quale vien condannata pure dall'autorità dell'amico Augusto Castellani, esimio conoscitore della tecnica antica. La coppa del sig. Maggiora Vergana può chiamarsi infine esempio finora unico d'un genere di lavoro alquanto complicato, riunendo due maniere di tecnica, ognuna delle quali per sè già è piuttosto rara a trovarsi nei monumenti antichi. A questo pregio s'aggiunge un altro non meno importante. Imperciocchè il rilievo, del quale è ornato, sì per lo stile affatto franco e sciolto, sì per la rappresentanza d'un animale favorito nelle venationes dei Romani, rende assai probabile che il vaso sia di fabbrica italiana e ci darebbe perciò l'indizio dell'antichità delle maioliche italiane. Questo punto di vista è di molto interesse; ma siccome non può essere sviluppato in questo luogo, ai pochi cenni, di cui mi

1 Lanza *De' vasi antichi* p. 26, cf. Cavedoni *Bullett.* 1842 p. 85.

2 Tali lucerne si trovano nei musei di Napoli e Pompei e, come sembra, pure di Cattaio. Un'altra ne vidi a Roma nel possesso del sig. Milani. Le lucerne invetrinate sono per lo più grandi e belle, però senza altro ornamento se non busti di rilievo o tondi; gli artisti pare che non vi abbiano messo i loro nomi.

è dato di accompagnare la pubblicazione proposta, non vorrei aggiungere altro se non il vivo desiderio che l'indicata parte importantissima della storia dell'arte ceramica si rischiarasse tosto mediante un confronto scientifico di differenti saggi dell'invetrinatura antica e moderna.

A. Kluegmann

STATUA DI DONNA SEDENTE DEL PALAZZO BARBERINI

(Mon. dell'Inst. VIIII tav. XXXIV)

L'Overbeck ragionando – sono appunto dieci anni – intorno alla bellissima statua che pure di questo articolo forma il soggetto, non ha mancato di corredare la sua memoria [1] d'un rame, il quale, benchè preferibile di gran lunga alla pubblicazione che ne ha dato il Visconti [2], a cagione delle sue dimensioni troppo minute non può dare una perfetta idea dell'originale. Siamo dunque certi dell'applauso di chi ama il bello, riproducendola sulla tav. XXXIV dei Monumenti dietro nuovo disegno con grazioso permesso del principe Barberini eseguito da valente artista e riveduto con ogni cura dai sigg. Helbig e Trendelenburg.

È questa statua una delle opere assai rare nei musei di Roma che portano l'impronta evidentissima di origine veramente greca ed è con sommo piacere che l'occhio, affaticato dalla vista di tanti e tanti monumenti dovuti allo scalpello italiano, ritorna sovr'essa

[1] *Berichte der sächs. Ges. d. Wissensch.* 1861 tav. Va.
[2] *Museo Pio-Clementino* II tav. d'agg. b VI = Millin *G. M.* CLXVI 640.

per ammirare sempre più quella bellezza modesta e simpatica, alla quale si uniscono qui i pregi dell'esecuzione, la squisitezza del marmo ed una conservazione che può dirsi perfetta.

È appena credibile che fosse per lungo tempo ritenuta una Didone. Questa spiegazione del Visconti è passata sotto silenzio dal Braun che la credette una Penelope [1], ampiamente però rifiutata dall'Overbeck che in essa riconobbe Laodamia nell'atto di uccidersi. Ma anche questo risultato e principalmente le conseguenze che ne deriva il dotto archeologo di Lipsia per stabilire l'epoca del monumento e la scuola che la produsse, non mi convincevano in nissun modo. Ma mentre mi riuscì ben presto formarmi un giudizio intorno allo stile della statua, giudizio che si stabiliva ancora più durante il mio soggiorno nella Grecia, il concetto mi restò un enimma fino a che una osservazione fatta sullo stesso monumento mi insegnò la strada la quale credo possa condurre al vero. Imperocchè esaminandola scrupulosamente collo scopo di inserirla in un catalogo universale dei monumenti dispersi di Roma che stava per compilare, notai indizi certissimi, non esser moderna la man destra, come credette l'Overbeck, ma antica ed appartenente originariamente ad essa [2].

È vero che l'esecuzione si scosta un poco da quella della sinistra, ma questa circostanza non può esser decisiva, perchè pure in altre parti della statua si osservano ineguaglianze del lavoro. Il marmo è affatto identico, vale a dire impregnato d'un bel colorito aureo e sparso degli stessi atomi vegetabili, a quel che pare, che si vedono in su tutta la superficie della

[1] *Ruinen und Museen Roms* p. 342.
[2] Al polso è frapposto un piccolo pezzetto moderno.

figura. Sarebbe assai indifferente questa osservazione, se non ne risultasse una conseguenza necessaria: non possiamo più denominare arbitrariamente quell'oggetto cilindrico che teneva la mano; anzi siamo costretti di adattar la spiegazione al frammento che vi esiste ancora. Ora le irregolarità che si osservano in esso, sono così grandi che resta affatto esclusa la possibilità dovervisi riconoscere un arredo fabbricato da man d'uomo. Contemplandolo spesso mi è sembrato sempre ugualmente probabile che fosse un ramo. Supposto ciò, ci ricorderemo d'un altro fatto messo fuor di dubbio dall'Overbeck, esser cioè un'ara la pietra quadrata e fregiata d'una cornice, su cui siede la fanciulla. Da questi due punti quasi spontaneamente risulta la spiegazione del concetto. La nostra statua senza meno rappresenta una supplice.

Essendo l'ara ed il ramo contrassegni assai noti per una situazione quale la supponiamo, non farà d'uopo di rammassare esempi per questo uso; ed è perciò che rammento qui soltanto un passo di Eschilo, il quale potrebbe destare uno scrupolo leggiero: cioè nelle Supplici di questo poeta, avvicinandosi il tiranno del paese, Danao comanda alle sue figlie di tenere i rami nella sinistra [1].

Giova dunque menzionare che i monumenti provano, non essere stato questo costume inalterabile. Rimando i miei lettori in primo luogo al noto vaso Mediceo ove il ramoscello sembra cader dalla man destra della donzella [2] che siede accoccolata al piedestallo del

[1] V. 191 ed. Dindorf:

ἀλλ' ὡς τάχιστα βᾶτε καὶ λευκοστεφεῖς
ἱκτηρίας ἀγάλματ' αἰδοίου Διὸς
σεμνῶς ἔχουσαι διὰ χερῶν εὐωνύμων.

[2] Millin *G. M.* CLV 556, dove il ramoscello per negligenza del disegnatore è omesso.

simulacro. Si ricordi poi il vaso napoletano, il cui quadro principale si riferisce all'espiazione delle figlie di Proeto [1]. Ivi una delle fanciulle che sono assise sull'ara, tiene il ramo nella stessa maniera che era propria anche alla nostra statua. In ogni caso quest'ultima non faceva parte d'un gruppo numeroso di supplici, quali tanto spesso apparivano sulla scena e quali furono note al pubblico di Aristofane per le Eraclidi di Panfilo [2].

L'ara conservata interamente sì nella statua Barberini, sì in una replica che esiste nella Galleria lapidaria del Vaticano [3], prova che non vi sedeva più d'una figura. I soli monumenti dunque, i quali si potrebbero confrontare col nostro, sono all'infuori del già nominato vaso Mediceo la pittura ercolanese riprodotta

[1] Müller-Wieseler *D. A. K.* I 2, 11.

[2] *Plutus* 382 sgg.

ὁρῶ τιν' ἐπὶ τοῦ βήματος καθεδούμενον
ἱκετηρίαν ἔχοντα μετὰ τῶν παιδίων
καὶ τῆς γυναικὸς κοὐ διοίσοντ' ἄντικρυς
τῶν Ἡρακλειδῶν οὐδ' ὁτιοῦν τῶν Παμφίλου.

Gli antichi commentari lasciano indeciso se si tratta qui d'una tragedia o di una pittura, essendo da un canto impossibile di far il celebre pittore di Sicyon coetaneo di Aristofane, mentre dall'altro non si conosce neanche un poeta tragico di questo nome in quel tempo. Si diceva esser da un pittore di questo nome eseguita una pittura nella Poikile rappresentante gli Eraclidi, Almena ed una figlia di Ercole come supplici degli Ateniesi. Ma hanno già osservato i più dotti commentatori essere ciò un errore, essendochè il pittore non era Panfilo ma Apollodoro. Se lo Schaefer riferisce con ragione, a quel che pare, la prima pittura descritta da Pausania I 15,1 alla battaglia, per la quale gli Ateniesi proteggevano gli Eraclidi contro il furore di Euristeo, non è impossibile che quel gruppo di supplici ne facesse parte; in questo caso saremmo certo dell'autore della pittura che da nissun altro viene descritta. Soltanto mi pare improbabile riferirsi ad essa l'allusione di Aristofane che difficilmente poteva sbagliare nel nome dell'artista.

[3] Visconti *M. P.-Cl.* II tav. 40.

sulla tav. 29 della *Gazzetta archeologica* del 1843 ed in fine una faccia laterale della base di Sorrento negli *Antichi Monumenti* del Gerhard tav. 21. Ma se anche non fossero esposte ai più grandi dubbi le spiegazioni che se ne hanno, non ne avremmo gran profitto. Sono troppo grandi le differenze fra quelle figure e la nostra statua per poterne derivare qualche punto decisivo per quest'ultima.

Là una vergine caduta in terra col capo chino, le braccia pendenti in giù, in somma con tutti i contrassegni di stanchezza ed abbandono, quì una fanciulla vigorosa di corpo e d'animo, il cui occhio, supplichevolmente sollevato, guarda sia il persecutore, sia il cielo onde spera venirle aiuto. Sopprimo le idee che mi vengono alla mente, perchè dispero poterle rendere probabili al lettore; anzi credo che in questo caso ove si tratta di una statua non caratterizzata in maniera individuale, con ragione potremmo dimandare, se debba pensarsi ad una figura mitica.

Ci basti dunque per adesso avere trovato una spiegazione sufficiente del concetto, il quale in nissun modo conviene ad una suicida, come credettero l'Overbeck ed il Visconti. Ma questa spiegazione non può non influire sul giudizio da farsi intorno allo stile della statua. Se l'Overbeck l'assegnava ad epoca soverchiamente tarda, forse, come egli dice, al fior della scuola rodia, senza fallo lo fece avendo lo sguardo pregiudicato per la sua propria supposizione, trattarsi qui d'un argomento patetico e dipendente dalla tragedia.

Quanto a me, non mi è restato mai un dubbio che sia un monumento attico della miglior epoca, vale a dire del secolo quinto o dei primi decenni del quarto.

Osserviamolo più accuratamente da vicino.

Le forme del corpo sono robuste e carnose quali

si cercano invano nel tempo di Prassitele e di Scopa, meno ancora all'epoca di Lisippo. Il cranio è di grande profondità e la forma del viso non tanto bislunga, come l'hanno le Amazzoni ed il supposto doriforo, quanto larga e tondetta. L'espressione del viso non è ancora libera. Le guancie piane e liscie non mostrano punto quel pittoresco effetto di lume ed ombra che è così caratteristico per la statuaria dopo Alessandro [1]. Gli occhi sono circoscritti al disopra ed al disotto da palpebre acutamente proffilate e le ondeggianti linee delle labbra sono fortemente curvate. Il naso è piccolo e forma appena un angolo colla fronte. Cuopre il corpo un sottile chitone di lino cinto sotto il petto. Le gambe oltre di ciò sono involte d'un panno di lana. Ambedue queste parti del vestiario sono lavorate collo studio forzato di esprimere, per quanto è possibile, le differenti proprietà delle stoffe. Il fino chitone si accosta dappertutto al corpo e, per far trasparire anche di più le forme di esso, le pieghette che l'attraversano in direzione orizzontale, sono aderenti al petto di modo che invece di incavi tondi formano striscie piatte e circoscritte acutamente in guisa di fili di lima. Al contrario il manto di stoffa più folta mostra dappertutto pieghe morbide e che si accostano in curve molli ed ondeggianti alle gambe. Anch'esso è fatto colla somma nettezza e con quella diligenza che non conosce ancora lo studio d'un brillante effetto.

Per tutto ciò si trovano i confronti nelle sculture attiche, ma principalmente palpabile è l'affinità della faccia coi tipi delle teste giovanili non solamente muliebri, ma anche maschili che si mirano sul fregio del Partenone; e che non si tratti di una rassomiglianza

[1] Cf. Kekulé *Die Gruppe des Künstlers Menelaos* p. 34.

esterna e superficiale, lo vedrà chiunque farà un confronto più accurato [1].

Se dunque, secondo la mia opinione, la statua Barberini è un originale, sono ben lontano però dal voler ascriverla ad un Fidia ovvero un Alcamene. Il concetto è semplice e conveniente, ma non mostra in maniera evidente quell'elemento spirituale che i sommi artefici sapevano ispirare pure alle loro opere inferiori. Lo studio forzato del caratteristico, principalmente visibile nel trattamento della panneggiatura, manifesta un artista che non si sente ancora sicuro possessore dei mezzi dell'espressione. Non si potrà negare che il chitone ha qualche durezza, e che nell'eseguirlo troppo diligentemente, l'artista abbia perduto dagli occhi l'effetto dell'insieme. Con questa accuratezza contrastano in maniera assai sorprendente alcune gravi negligenze. Già parlai della mano destra. Forse la circostanza che essa sporge liberamente nell'aria, ha impedito lo scultore di darle la sottigliezza necessaria. Meno scusabile si è il fatto che il dorso e l'occipite sono soltanto abbozzati. Si potrebbe credere non esser del tutto finita l'opera, ma trovandosi queste negligenze appunto in quelle parti della statua che, dopo collocata giustamente, non si vedono, sarà più probabile che l'artista si contentasse di condurla a quel grado di perfezione, nel quale ci si presenta adesso. Almeno la non ultimata esecuzione non diminuisce la probabilità della nostra opinione, trattarsi qui d'un originale, purchè non si confronti la statua Barberini in quel punto colle sculture del Partenone, ma piuttosto coi migliori rilievi sepolcrali di quell'epoca ove tali inesattezze spesso si

[1] Principalmente adatta per il confronto si è la testa del supposto Apolline veduta da tre quarti che si mira sur una lastra esistente ancora in Atene.

trovano. Quest'ultime neanche si spiegherebbero, se prendessimo la nostra statua per una copia, perchè in una tale si aspetta una perfezione uguale dei dettagli, ma in nissun modo quella cura e diligenza squisita nel formare il panneggiamento.

Gioverà inserir qui la descrizione d'un dettaglio finora trascurato. Parlo della mano sinistra che posa sull'altare e che non ha simile fra tutte le opere di scultura antica a Roma. È assai singolarmente formato il pollice, la cui ultima falange soverchiamente lunga si assottiglia verso la punta, mentre la giuntura dell'articolo è assai larga ed appiattata. Nelle altre dita le estremità si allargano un poco e sono ripiegate in su. Sarà probabile che queste parti che si scostano così fortemente dall'ordinario, siano state espresse in maniera tanto caratteristica da un copista?

Come di già ho detto, siamo nel caso di avere a Roma pure una copia di questo originale, ma è da deplorarsi che appunto quelle parti che nel confronto ecciterebbero il più grande interesse, sono moderne, vale a dire il capo, il collo, l'avambraccio destro, tutte le cinque dita della sinistra ed il piè sinistro col malleolo. Probabilmente osserveremmo in esse la stessa mancanza di energia dell'espressione che si scorge nel panneggiamento, essendo già dilavate assai le differenze che esistono fra le stoffe del chitone e del manto. Frattanto è di marmo pentelico e può essere che sia ancora fatta in Attica dietro l'originale [1]. Intorno al ritrova-

[1] Forse ad una terza replica si riferisce una notizia conservataci dall' Aldroandi (edizione di Venezia 1558 che nella paginatura è identica con quella del 1562) p. 162. « Nel giardino Farnese....poi si vede la statua d'una giovane vestita assisa, e con una mano poggiata al luogo, ove siede; e tiene la veste attaccata con un bottone su la spalla; le manca il braccio dritto e' piedi ».

mento della statua Barberini non mi è riuscito di stabilire qualche cosa di certo. Sarà divenuta proprietà della famiglia insieme con quel nobile rilievo sepolcrale greco che si vede murato presso la salita nell'ala settentrionale del palazzo.

Siamo dunque venuti ad un risultato ben differente da quello del Visconti, il quale così era persuaso dell'origine romano della statua che non esitava punto di scostarsi qui dalla massima del Winckelmann, da lui stesso spessissimamente lodato, cioè esser da cercare le spiegazioni delle antiche rappresentanze non nelle favole dei Romani, ma nella mitologia greca. Infine pure in questo punto siamo d'opinione diversa che, mentre egli dichiara la statua Barberini per la replica peggiore, non soltanto preferiamo questa alla vaticana, ma anche la crediamo l'originale. Più al vero si avvicinavano il Braun e l'Overbeck. All'ultimo dei quali resterà sempre il merito di aver sottratto all'oblio, cui indegnamente era ricaduta, una delle più belle opere di scultura esistenti in Roma.

F. MATZ

IMPRONTA D'UNA FORMA DI TERRA COTTA RAPPRESENTANTE DUE AMANTI

(*tav. d'agg. R*)

Il bel gruppetto a rilievo che sto per accompagnare di poche parole, come mostra la convessità del fondo, originariamente ornava la pancia d'un vaso di modica grandezza. Disgraziatamente il rame non lo riproduce in maniera sufficiente. Imperocchè, malgrado un'assidua sorveglianza all'intagliatore, che

lavorava ancora durante il mio soggiorno a Roma, non fu possibile ottenere quella sottigliezza e delicatezza che distinguono questa forma. Fu già un errore far eseguire il disegno nella grandezza naturale, giacchè non potendosi esprimere l' altezza del rilievo senza una esaggerazione troppo grande delle ombre, ciò che a bella posta in questo fu evitato, le forme dei corpi paiono più larghe e più grosse che non siano nell'originale. Mi son quindi interamente ingannato sull' effetto che mi era promesso da una riproduzione in rame. Già mostrai altrove che la rara finezza del lavoro rendono probabile esser stato eseguito il vaso onde è cavato la forma, non in terra cotta, ma in argento, del quale si serviva per eccellenza l'antica arte toreutica. Credeva dunque che una incisione più ancora che qualsiasi altra riproduzione sarebbe confacente per esprimere il carattere metallico dell'originale. Troppo tardi però osservai che al contrario le linee fatte a bulino son troppo dure e forti per poter ben esprimere quel mite lucido dell' argento che fin ad un certo punto si è conservato pure nell'impronta di creta, dietro la quale è stato eseguito il disegno. Questa impronta è cavata da una forma di terra cotta, la quale per noi rappresenta l' originale. Un meschino disegno che trovai fra le carte dell'Istituto, è corredato della notizia averla trovata il sig. Pervanoglu in una delle tombe sulla collina del Filopappo. Perora essa si conserva nel museo del Barbakeion in Atene. L'argomento non ha bisogno d'una spiegazione particolare. È sopratutto ammirabile, con che finezza e semplicità l'artista ha saputo esprimere quella lotta di due sentimenti nella figura della giovinetta. Colla mano sinistra respinge l'importuno amante, ma nello stesso momento chinando pudicamente la testa si confessa vinta. L'ag-

gruppamento grazioso delle due figure non è meno lodevole dell'esecuzione sì nell'insieme, sì in ogni particolarità perfettissima.

L'epoca, a cui dobbiamo assegnar il monumento, si desume incirca dalla circostanza che la testa del giovine è improntata evidentemente dal tipo lisippeo conosciuto per l'apossiomeno del Braccio nuovo. Più importante però si è il nostro piccolo monumento per la testa della donzella, nella quale con una certa probabilità ravvisiamo un tipo femminile della stessa scuola per quant'io sappia non ancora riconosciuto. Disgraziatamente son troppo piccole le dimensioni per poterne tirare più dei tratti generali del viso, ma nella scarsezza di punti fissi offertici dalla storia dell'arte, dobbiamo accogliere di buon grado anche un cenno quale è il presente.

F. Matz.

MEDUSA MORIBONDA IN VILLA LUDOVISI

Discorso letto nell'adunanza solenne dei 23 *Aprile* 1869 *da Carlo Dilthey.*

(Mon. dell'Inst. vol. VIIII tav. XXXV; tavv. d'agg. S. T.)

La testa ad alto rilievo che vi offriamo allo sguardo, non sarà sconosciuta a voi, o signori, cui sono cosa domestica i musei di Roma, perchè dessa si vede esposta nella villa Ludovisi fin da quando a quella raccolta si diè l'attuale disposizione [1]. Nulladimeno questo monumento ora ha il diritto di esser considerato come redivivo. Imperocchè l'originale indegnamente collocato nella parte più alta del muro ed in luce oltremodo sfavorevole, fugge interamente allo

sguardo di molti visitatori, e rende impossibile il suo esame a quegli stessi, cui questo volto penetrante s'impresse nell'animo. In tal guisa potè accadere che di esso rilievo, degno d'esser noverato fra le più nobili opere d'arte di Roma, fin'oggi non sia apparsa alcuna pubblicazione, e quando mai se ne fece menzione, non fu che alla sfuggita *. Ora la copia in gesso che vi è posta dinnanzi offre tutto l'agio allo studio. Puranche si possono in essa con sufficiente certezza presentire i ristauri essenziali operati nell' originale che sono il naso quasi intero, una particella del labbro inferiore e dal mento in giù tutto il rimanente dèl marmo con quelle estremità dei capelli sì rigide e morte; il campo dal ristauratore pare essere ridotto in forma ovale.

Chi ha l'animo schiuso alle impressioni dell'arte, sarà commosso dalla mesta bellezza di questo sembiante, ma egli la concepirà come quella d'un'opera che sembra star peregrina framezzo gli avanzi dell'arte antica. Se ora io, nel breve tempo che mi è prefisso, m' ingegnerò di agevolarvi, o signori, il diletto d' intendere tal opera, convinto delle ardue difficoltà di quest'impresa, sento oltremodo il bisogno di vostra benevola indulgenza.

Ogni volta che si fece fino ad ora menzione del nostro monumento, lo si chiamò Medusa; e, secondo ch'io stimo, a buon diritto. Ma a tal nome subito vi torneranno in mente quei numerosi Gorgonei figurati in pietra o terra cotta, o dipinti su vasi, a gonfie gote, con gli occhi pretuberanti, il naso schiacciato, spalancando la bocca armata di zanne digrignanti; la lingua all'infuori, i capegli stranamente acconciati, d'onde alcune volte escono corna o orecchie da bruto: effigie di sì orrida difformità da destar in varii dotti la congettura ch'essa debba la sua origine al capo reciso d'una strana

scimia di Libia che un antichissimo viaggiatore portò al suo paese. Molti secoli dovettero scorrere fra l'origine di tale spauracchio e quella dell'ideale che qui ammirate; e mi è forza farvi gettare uno sguardo su i primordi e sullo svolgimento che ebbe questo simulacro.

All'indagatrice opera di quella moderna scienza, la quale, guidata dalla comparazione delle lingue ed illuminata da preziose tradizioni indiche, giunse a trovare le radici dei miti in immagini dei fenomeni fisici del cielo e della terra, si dee l'avvedimento che la Gorgone fu infra quelli portentosi figuramenti dalla primitiva imaginazione veduti aggirarsi nel cielo durante la tempesta. Il Gorgoneo è primordiale effigie della nube tempestosa che, secondo un'idea tuttora nel popolo vigente, fu presa per testa orrida e micidiale [3].

Nell'Odissea Ulisse, sulla trista sponda dell'inferno, dopo aver osservato varie ombre di defonti dice:

. . . . e in quella un improvviso
Timor m'assale, non l'orribil testa
Della tremenda Gorgone la Diva
Proserpina inviasse a me dall'Orco.

Nè altrove, nelle omeriche poesie, Medusa è più che capo o maschera [4] conforme a quello spaventevole simulacro tutelare che da usanza religiosa fu ritenuto ereditario perfino in epoca recente [5].

Non meno primitiva ed universale regnò l'idea d'una lotta che freme nel temporale fra esseri benefici e maliardi.

Atene, così in Attica si disse la lucida dea, vittrice decapitò Gorgone [6]. Differiva il mito argolico. Perseo, l'eroe della luce, alato e gagliardo per l'aere

scorre sopra l'Oceano ed entra nel vasto bujo ove albergano i terrori della notte. Ivi trova dormienti le tre Gorgoni nei recessi d'un antro; ma fra le sorelle è mortale la sola Medusa. Allora egli, col celeste ferro, rivolgendo la testa, perchè l'orribile aspetto non lo impietri, a lei mozza il capo. Dal tronco escono Crisaore e Pegaso, prole di Medusa e Poseidone che si erano teneramente congiunti sopra prato fiorito. – Porta cotesto racconto l'impronta di studio più provvetto, ed è Esiodo che lo tradisce [7].

Troppo palese in questi figuramenti del mito traspare il naturale processo, perchè sopportino lunga interpretazione.

Poseidone, prima di diventar sovrano delle acque, nel cielo signoreggiò il mare aereo; questa gli fu nozione primigenia [8]. Abbracciando egli la nuvola nel temporale di primavera [9], genera tuono e baleno; i quali sortono dalla nube stracciata dall'eroe della luce trionfale [10].

Muggendo perseguono le superstiti Gorgoni l'uccisore [11]; ma questi è superiore di velocità, ed il cupo romoreggiar loro non lo danneggia: porta via la testa di Medusa nel suo sacco nascosta. Allora Atene, sia che, al dire della volgare fama, Perseo le consegnasse la formidabile spoglia, sia che la dea stessa decapitasse Medusa, appicca il Gorgoneo in mezzo alla sua egida. Scuotendolo muove tempesta; chi lo guarda, colpito dallo stupore degli attoniti (ἐμβρόντητοι) resta impietrato.

I simulacri più antichi della Gorgona a noi sono mallevadori positivi di quanto in essa svolse la moderna critica, dove questa dai monumenti si stesse anche di molto lontana. Quando essa giunse ad iscorgere prevalente nel nome di Gorgona la nozione di

svelta ed impetuosa velocità, come attributo della nube [12], palpabilmente tal idea fu incarnata dalle antichissime rappresentanze, essendosi appropriata alle Gorgoni quella mossa fugace, direi tipica, nella quale il ginocchio di dietro sembra passar a fior del suolo [13].

Identificando la medesima, pel primordiale intendimento e l'analogia dei nomi, l'Erinne con la Gorgone, le fanno plauso i monumenti per l'accordo dei tipi constanti [14]. Quando Appollodoro, seguendo forse Ferecide, il quale a prischi simulacri certamente si attenne, alle Gorgoni assegna capi attorcigliati di serpi, denti di cinghiale, mani enee ed ali d'oro [15], cotesto apparato diffatti si conviene all'immagine della nube tempestosa. Imperciocchè serpe e zanna di cinghiale sono notorii simboli del fulmine [16]; all'afferrare che fa il colpo, accennano le mani enee; e le ali, solendosi nella favola generalmente ascrivere a quei corpi che pell'aere camminano, qui mediante il loro colore si scorgono per il lampo.

Innumerevoli rilievi e monete vi aggiungono la lingua tirata in giù, il cui igneo vibrare è medesimamente riferibile a quella cumulazione di sinonime espressioni della folgore; ed i simboli di questa sono pure sopra le monete ben sovente accoppiate alla Medusa.

In fine non inganna, ne sono sicuro, l'impressione propria di varii vetustissimi Gorgonei, che cioè vi si sia voluto indicare uno strepitoso ringhiare dei denti, pel quale la Medusa si agguaglia al *manducus* dei Romani [17]: particolarità che manifestamente altro non esprime che il favoloso muggire di Steno ed Euriale, ossiano i guai di Medusa morente e delle serpenti di essa [18].

Di tali attributi da religiosa credenza tramandati l'arte figurativa compose quella effigie traboccante di

scherno e furore eccessivo, vivace ritratto dell'*odiatrice degli uomini* [19]; e potrebbe dirsi ch'essa nello spavento affannata fosse partorita da una fantasia feconda di concetti grandiosi e bizarri.

Il tipo arcaico ed orrido del Gorgoneo, radicato nella divota consuetudine del popolo e venerabile per la stranezza medesima dello aspetto, fu perpetuato fino ad epoca recente. Ma, accanto ad esso, strada tosto si aprì il genio dell'arte germogliante, e l'istessa coscienza religiosa venne a segnargliela. Perchè nell'arte greca una credenza ereditaria prescrisse ineluttabile norma ad ogni svolgimento, e non vi provenne mai idolo, quantunque perfezionato od affinato, che non per caratteri essenziali facesse prova di esser legittimo discendente da prototipo elementare.

Or bene, si può ad evidenza dimostrare, per quale modo la religione stessa abbia spinto l'arte ad abbellire a proporzione del progressivo suo potere ed in armonia con un sentire più coltivato quel prisco spauracchio e crearne l'ideale che qui ci è sott'occhio.

Egli è proprietà comune almeno alla greco-italica ed alla germanica mitologia che quelle visibili potenze, le quali sovrane ed inalterabili governano il vivere degli uomini, appajono ancipiti; Giorno e Notte, Sole e Luna sono in pari tempo propizi e nemichevoli. Nè a queste potenze si restringe cosiffatta duplicità di virtù. Ogni nume può torre i beni che suole distribuire; quelle divinità che uccidono, hanno la forza pure di chiamare alla vita. Delle due goccie che caddero dal capo reciso della Medusa, una avvelena, l'altra sana [20]. Con tal cangiare ed oscillare che faceano le religiose nozioni, avea intima connessione la costumanza vetustissima d'implorare i numi di torva potenza con tenere ed onorevoli denominazioni, affinchè volessero

placidamente manifestare il prospero lato della loro natura. Bella soleva chiamarsi Ecate, dea dei notturni terrori; ospite fu encomiato Ade ed amorevole provveditore; e le Erinni stesse, gemelle della Gorgone ed in origine da lei non diverse, in Atene si veneravano sotto il nome delle benvolenti ed altrove delle dolci; quelli geni che attornando gli uomini inclinano a nocivi influssi, buoni si appellano ed in greco ed in latino. Cotale modo del parlare dai primordi del culto si propagò fino ad avanzati tempi, e rimarchevoli esempi ne porgono ancora gli inni cosidetti orfici.

Non potea venir meno che l'arte dei Greci, afferrando con maraviglioso istinto ogni favorevole impulso della religione per fecondarne i suoi prodotti eziandio dalla predetta circostanza non traesse motivo a svolgere il tipo della Medusa in congruenza con un sentimento più ingentilito e conforme al potere artistico.

Quegli encomi a' numi foschi, li avea suggeriti paura affannosa, e consimile sentimento al sembiante della Medusa diede la bellezza che gli è solita nelle rappresentanze meno rimote come in varie statue il volto di Diana è improntato d'una mesta bellezza, la quale annunzia l'inevitabile dea della morte.

Io credo poter accertare ed illustrare, quanto ora ho brevemente sviluppato, con argomenti istruttivi.

Pindaro nell'oda pizia duodecima, rendendo omaggio a Mida, auleta agrigentino, per la vittoria che egli nel *suonare policefalo* ebbe riportato, va ricordando l'origine di quella musica. Atene, egli dice, mentre assistette a Perseo nel superar la Medusa, udito che ebbe i queruli gemiti delle Gorgoni e dei colubri attorno le loro teste, tosto gli imitò col suo flauto e per tale guisa rinvenne il modo policefalo. Pindaro, in tale racconto, chiama feroci le Gorgoni, e micidiale

il loro strillare; secondo lui Euriale *emette rauco e strepitoso lamento da grosse e rapaci mascelle* [31].

Ed in pari tempo il poeta attribuisce *belle gote* a Medusa. Di gran lunga andrebbe errato chi quindi volesse inferire che la favola abbia a bella posta diversificata l'essenza delle sorelle, nelle quali Gorgone, primitivamente una, appare triplicata. Anzi tale antitesi in una medesima nozione è solo derivabile da quelle oscillazioni del religioso immaginare, di cui poc'anzi favellai. E più portati forse sarete ad ammettere quest'asserzione, tostochè avrò aggiunto che Esiodo del medesimo epiteto onora l'enorme Cetone, madre delle Gorgoni, non che Echidna, nipote di Medusa e madre d'un Gorgone maschile, e finalmente le Gree che furono sorelle delle Gorgoni ed in sostanza con loro identiche.

Strano vi parrà tal' accordo; intanto stimo che i monumenti sciolgono l'enimma e c'insegnano la ragione, per cui a Medusa per l' appunto ed alle sue consanguinee si appropriasse cotesta particolarità.

Egli è cosa notissima che l'arcaico tipo della faccia gorgònica si è circolare, ed anzi alcuna volta si trova di sorta schiacciata e depressa che più si estende in largo che non in alto. All' ampiezza delle gote che indi deriva, corrisponde l'esorbitante robustezza della grossa mandibula, in molti monumenti cospicua; la quale del tutto si accorda tanto col passo di Pindaro sopra Euriale, come con la volgare credenza dei Greci [32]. Vi è in questo punto, come puranco in altri, intima parentela fra Gorgone e Lamia vorace. Ed ecco come una medesima nozione porgeva argomento ad espressioni tanto di terrore, quanto di tenerezza.

Per sì fatta guisa un soggetto che direste incapace di partecipare allo sviluppo dell' arte bella, per gli stessi impedimenti che sembravano opporvisi, entrò

nella corrente dello svolgimento dell'arte figurativa, e vi trovò lunga vita e mirabili trasformazioni.

Gli arcaici Gorgonei, quand'anco siano ideati come teste di moribonda, null'altro fanno intendere che malizia. Tosto che l'arte maggiore passò ad effigiare l'agonia, dovette retrocedere quello sconcio contorcimento del volto; e d'allora in poi il terrore del Gorgoneo si è quello di morte violenta. Nè è solo terrore quel che diffonde il suo aspetto, ma unitamente all'affanno risveglia compassione. Perchè desso non già è il dissolvimento d'una comune mortale, ma bensì di ente trasumano e demonico; e l'espressione medesima di demoniche potenze che scintillando nello spirare ci scuotono l'anima, fa persentire più crudeli i dolori della violenta agonia. Il lamento della Medusa morente percorre tutt'una scala; ov'è disperato e feroce guaire, ove fioco e cupo sospirare.

Frequentissima è, in ogni genere di monumenti, la classe di Gorgonei a tipo di morente più o meno annobilito, con occhi intirizzati ed aperta la bocca; e si dee tale moltitudine all'uso profilattico che si fece anticamente di questo simulacro. Niuno fra tutti esiste che sia venuto dalla mano di grande artefice, ma assai ne esistono da dar testimonianza che sublimi ingegni si erano dedicati a questo tema. Le relative sculture in marmo hanno tutte quel carattere architettonico di maschera conforme sì al primordio del tipo, come all'uffizio tradizionale. Non v'ha monumento di tal genere più bello e più famigerato della Medusa Rondanini [2]. Lontana come è di verace naturalezza nell'espressione dell'agonia, ed esserlo dovette per le accennate ragioni, pure non lascia punto dubitare nè dell'intenzione dello artefice, nè della maestria ond'egli l'ha recata ad effetto. Malgrado il monotono

torpore e la severità della simmetria è commovente nelle vaghe e travagliate fattezze l'espressione di abbandonata ed impossente ferocia; dispietata ella stessa, muove a pietà quello che la guarda.

Narrano novelle sì dei Greci che di altri popoli di certe femmine demoniche che allessano gli uomini per i vezzi della persona e tendono perdergli con incanto: menate, a ciò che pare, nell'uno e nell'altro da legge naturale più che da un volere libero. Medusa è di tal famiglia, e tale qui si è l'indole della di lei beltà.

Nei molti Gorgonei a stile nobile importante parte si è assegnata non solo alla chioma, ma benanche ai colubri ed alle ali. Perchè queste particolarità, oltremodo favorendo un trattamento decorativo e talvolta lussuriante, confacevole transito formavano dalle umane fattezze alla regolarità del contorno inanimato. Assai più rare sono le teste che scemando o nascondendo queste prodigiose aggiunte adunano l'effetto nelle umane forme del volto.

Un passo grande ed audace s'innoltrò, permutando il consueto aspetto di faccia con quello a proffilo. L'idea di tale conversione non poteva derivare che da intenzioni meramente artistiche; ella doveva nascere in chi era consapevole di maneggiare sovranamente tutti i mezzi espressivi, di cui arte dispone. La penetrante efficacia degli occhi che fin'allora intirizzati prospettavano innanzi, o si storcevano convulsi, necessariamente di molto si scema; le distintive parti del volto, dovendo nella veduta di proffilo medesimamente segnalare la Gorgone, vengono soggette a modificazioni rispettose. E per questi riguardi una riforma si compie analoga al passaggio dall'arcaico tipo nel più recente e bello; se non che questo fu spontaneo e successivo, quella senz'altro studiata e forse subitanea. Onde ci

aspetterete che le Meduse proffilate, come è di fatto, appartengano allo stile bello e più provetto. Innumerevoli sono le gemme che tale ritratto offrono; ma disgraziatamente ne è moderna la maggior parte. Anche sopra romane monete il medesimo tipo talvolta s'incontra, e di queste mi piace notare due consolari che sono, sotto più aspetti, degne d'attenzione e per noi interessanti. Amendue le teste, essendo di notevole ovato, mancano affatto tanto delle ali quanto dei serpenti; le ciocche della ricca chioma sono formate a modo di colubri. Più impassibile è l'aspetto dell'una, l'altra, bella assai, par piegarsi indietro e per la bocca aperta riceve, in modo sì chiaro che temperato, un'espressione attraente di dolorosa sofferenza [24].

Egli addivenne in concordanza con quell'economa ed industriosa abitudine dell'antica arte di sfruttare ogni argomento prima di abbandonarlo, che ella non si arrestò al tipo di Medusa ora discorso, ma un passo più oltre facendo le chiuse gli occhi moribondi.

Ed agevol cosa è comprendere, che appunto la veduta di proffilo, trovandosi disadatta a dare all'occhio una distinta e dominante espressione, ben presto vi condusse a calar giù la palpebra; nel qual modo fu rinnovellato l'interesse per un soggetto che potea già sembrar esaurito.

Ben è vero che di teste gorgoniche ad occhi chiusi o socchiusi oltremodo scarseggia la serie dei superstiti Gorgonei veramente antichi, per quanto almeno siano fino ad ora conosciuti [25]. Il che pertanto di leggieri si spiega. Nello sguardo dei Gorgonei anzitutto si ripose la tutelare virtù di questo emblema; laonde, dovunque servì a fregiare efficacemente qualche parete, o arnese che fosse – ed a tale scopo i Gorgonei a noi giunti servirono quasi tutti – meno si era

disposti a coprirne gli occhi. E vi sopraggiungo altra ragione. Nelle maschere gorgoniche gli occhi sporti in fuori ed intirizziti furono primaria nota dell'agonia tormentosa e centro della totale espressione; a cotal elemento distintivo non si potea rinunziare che turbando l'ornamentale simmetria del volto e passando a ritratto più naturale, più animato, più analizzato.

Troppo lunga, o signori, a voi forse sembrava la via che vi ha condotti al nostro rilievo; solo questa pertanto ci poteva preparare ad intendere in qualche modo la Medusa Ludovisi.

Niun'aggiunta in questo capo che ricordi la figlia de' mostri del baratro, nulla fuori dell'umano; nelle sembianze il rigore del Gorgoneo sembra sciolto. Per vero dire, tale è la trasformazione che forse v'è fra voi chi al primo sguardo più non vi troverà della testa gorgonica che un'eco lontano. Pur tuttavia vi esistono tratti manifesti e decisivi della Medusa ed ora a noi tocca accennarli.

Ed anzi tutto a se tira gli sguardi l'ondeggiante abbondanza della capellatura che coprendo quasi due terzi della testa, ne forma il principale ornamento; sicchè ad essa può infatto trasferirsi quanto di Medusa encomia Ovidio:

in lei vincea
La bellissima chioma ogni altro vanto [26]

Il loro andare, appena ci fa d'uopo indicarlo, imita serpenti che uscendo dalla parte nascosta invadono il capo e guizzando sullo spazioso piano della gota vibrano le loro lingue verso la faccia. Quelle fine ed aguzze estremità, lambendo la guancia e la tempia, generano alla fantasia l'illusione d'una vita propria; ma l'artefice in pari tempo così potè esprimere il sudore dell'agonia che fa aderire alla pelle l'inumidita

ed ammassata chioma. Con questi mezzi, sì semplici quanto ingegnosi, egli secondò l'imaginazione verso la consueta idea della Gorgona crinita di serpenti. E forse veniva ad ajutare questo giuoco della fantasia un monile di bisce insieme annodate onde era, a mio credere, il collo anticamente ornato.

A questo palpabile distintivo un altro sopravviene sì men risaltante, ma al par di quello evidente ed importante. Già rilevai nel tipo prisco la faccia circolare, le guancie sporgenti, e la grossa mascella. Donde rimase all'istessa Medusa Rondanini notevole ampiezza delle gote un po' gonfie, e la forma quasi rotonda della parte inferiore del volto; qual formazione dipende dalla larghezza degli ossi zigomatici. Ed ora riesce interessante l'osservare, in che modo l'artefice nel nostro rilievo adattò quei caratteri a condizioni del tutto differenti.

Perocchè egli, immaginando Medusa non qual maschera paurosa e spaventacchio, ma come eroina di misteriosa bellezza, abbandonò quella snaturale prominenza dei pomelli della gota e fingendo un essere quale non visse mai, ma viver potea, per la grandiosa formazione della guancia in novello e nobile senso esprimer sapea quel vanto dell'εὐπάραος.

Ed oltre di ciò lo scultore, presentandovi la testa, ad altra legge di stile si trovò innanzi che non quegli che formò di fronte la Medusa Rondanini. È perciò ch'egli, non pago d'innalzare la gota tanto dal fondo quanto lo ammetteva la condizione del lavoro in rilievo, la distese il più che potea nella direzione dal naso all'orecchio e spaziosa vi condusse per di sotto pure la mandibula in linea lunga e quasi diritta ed in forma oltremodo salda e severa. In fatti tanta è la larghezza della gota che certo sembrerebbe sproporr-

zionata, se l'artefice non ne avesse, con savio-calcolo, distinto ed animato il piano per le ciocche che sottigliandosi sembrano in essa insinuarsi, e per quel soave giuoco di luce ed ombra che presto torneremo a discorrere.

Anche nella poderosa forma delle labbra, nel mento largo e sodo, veggo serbata la memoria del prisco Gorgoneo e sensibile analogia con le maschere di stile bello. Sono improntate queste parti, come l'universa testa, di quell'altiera forza e grandezza che alla sembianza di Medusa rimase sempre inerente ". E vien invigorita tal impressione dalla severa e grandiosa forma dell'occipite e di tutt'il teschio; mentre che la calma e sovr'ogni dire nobile bellezza della fronte è vanto proprio e distintivo della Medusa Ludovisi.

Le proporzioni nelle due metà della testa, che quasi intera spicca dal fondo, non sono congruenti. Giacchè lo scultore, non volendo per ragioni di convenienza, troppo incavare il marmo ove la testa mette al campo ed inoltre avendo poco riguardo della veduta di fronte, molto meno fece deprimere la sinistra parte verso il fondo che severa simmetria non l'avrebbe chiesto. E calcolando il rilievo in prima linea, secondo ch'io crederei, per la veduta di mezzo proffilo, egli con istudiato artifizio, di sorta condusse la linea, ove al fondo si lega il capo, che questa con bello ovato confina la guancia, quando si mira la testa nella detta posizione.

Notevole è la discrepanza degli occhi; questa cioè non solo risguarda il grado del finimento nè quella disuguaglianza delle proporzioni che serve comunemente alla prospettiva del rilievo. L'occhio più vicino al fondo è protratto in una linea lunga e sinuosa; esso è staccato e non del tutto coperto. All'opposto quello

infuori — ed è qui forse la più miranda parte della testa — essendo con la sua palpebra tirata giù ed a ciò corrispondendo la direzione della bocca che anch'essa dalla medesima parte è un poco alzata, manifesta senza dubbio contrattiva azione del muscolo ed accenna placidamente alla suprema lotta. Questo artifizio impertanto che io ripongo nella varianza degli occhi, sebbene ne sia immancabile ed intenzionato l'effetto, a quelli maggiormente si nasconde che mirano il rilievo nella distanza e nella direzione dallo scultore voluta, e si rende tutto visibile a colui solo che da vicino lo studia attentamente.

Di moribonda ancor'è la bocca che si apre agli ultimi aneliti, animata da doglianza rassegnata ed insieme dallo sdegnoso orgoglio di chi per un istante subisce oltraggio violento; perchè fra le doti, onde la Medusa Ludovisi torna meravigliosa, si è anche questa che secondo la sua posizione o più in alto o più bassa predomina in essa l'espressione o lamentevole, od altiera e pertinace, e che in generale infinita è la varietà degli aspetti che offre a diligente ed iterato esame.

Provandoci così d'incontrare in alcuni punti le idee dell'artista che espresse in cosiffatte forme la Medusa moribonda, ci siamo già imbattuti in certi effetti che danno a quest'opera la sua impronta stilistica.

La quale è assolutamente pittorica. Tentiamo di spiegare con argomenti questo giudizio che anche da se solo troverà facile accesso nel vostro sentimento. Io pongo questo pittorico carattere sopra tutto negli effetti della luce, pei quali è eseguito il rilievo e che soli ne fanno efficacemente risaltare le forme. Ciò è a dire, restiamo nella supposizione prestabilitami a molti sperimenti, ch'esso per decorativo scopo fosse collocato in relativa altezza e ricevesse moderata luce

sull'occipite. Allora, gettando la testa profonde ombre innanzi, dall'oscuro il capo gagliardamente risalta, ed in pari tempo da quella massa opaca grado grado le ombre si diramano su volto e chioma, contrastate dalla luce che le piove dal dietro. Lungi da me il volervi annoverare tutti questi pregi cui basta aprire gli occhi. Solo vedete, como luce ed ombra concorrono per farci intendere la grandiosa formazione della guancia ed il suo soave passaggio nelle parti attigue, come le risentite ombre circoscrivano quell'occhio, la cui moribonda forma vien poi marcata dalla luce e quella piccola ciocca che accanto all' occhio scende, come serve a rilevarne il disegno ed ad invigorire da questa parte il chiaroscuro. E come avrei bisogno d'aggiunger molto per spiegarvi che l' impressione della capellatura di questo viluppo di colubri contorti sia del tutto fondato sul calcolo dell'ombra e della luce?

Pure prescindendo da questi effetti della luce, il trattamento dei capelli più si conviene alle leggi pittoriche, che alle plastiche. Non sono espresse secondo la severa norma dell' antica scultura com' una massa ripartita e dalle forme del capo separata, da farne conoscere le parti costruttive. Le masse della chioma sono piuttosto formate con quella fantastica licenza cui nella pittura oppone un generale correttivo il colore, in grande parte qui surrogato dall' efficacia del lume. E simile osservazione potrà farsi sopra la guancia, come è facile a scorgere da quanto accennai sopra la forma di essa.

Bene io so che in certa epoca la scultura greca, dando parte importante alle modulazioni di luce ed ombra, aspirò ad effetti sotto certo riguardo analoghi con quelli della pittura. Pur nonostante io stimo che non esista acun' altro monumento di plastica antico

che possa paragonarsi con la Medusa Ludovisi pell'esserne regolata la totalità delle forme all'operazione del lume ed agli inganni dell'occhio. Gli effetti esenziali della testa mi sembrano a forza dal marmo ottenuti.

Con siffatte considerazioni vien ad incontrarsi un'altra. Cioè chiaro apparisce che questo ritratto non nacque nella forma materiale, di cui qui si riveste, e che dessa, anzichè appartenergli propria ed originaria dee dirsi secondaria e da un uso decorativo dettata. Come nelle così dette *imagines clypeatae* le teste in veduta di faccia aumentano di rilievo da basso in alto ove sporgono quasi intere, così nei musei di Roma troverete alcune teste scolpite in proffilo ad alto rilievo che uscendo dal fondo in su si alzano a tre quarti del prospetto; e sebbene il loro antico campo sia come nella Medusa maggiormente perduto, però le fratture ed il lato rovescio incontrastabilmente provano che la detta forma spettò a questi monumenti [28]. Orbene, siccome i rilievi del palazzo Spada e quelli due compagni del Campidoglio certamente servirono a decorazione parietaria, così questa Medusa ebbe probabilmente analoga funzione, fregiando forse, alla tradizionale usanza, un vestibolo, cui servì da tutelare simulacro.

Epperò buona parte delle proprietà che abbiamo poc'anzi rilevate come essenziali in questo monumento, concorrono a detrarle del carattere propriamente ornamentale ed architettonico, il quale predomina nelle solite maschere a vista di fronte. Se la Medusa Rondanini sembra fatta a prospettare in giù dal fondo d'un solaro [29], dominando cogli occhi spaventevoli lo spazio, ed a formare, per la simmetria delle sue fattezze e delle aggiunte ond'è corredata, il centro e quasi l'apice d'un sistema ornamentale, la Medusa Ludovisi a simile impiego riesce alquanto meno atta. Gli è solo

la forma esterna e direi casuale, per cui se ne apprende la destinazione decorativa.

Di già, o signori, avrete presentito il supremo fine, a cui tende questo mio ragionamento, e che è prestabilito nel complesso di tutto quanto ora sviluppai. Io stimo che la Medusa Ludovisi sia copia d'una pittura, e che questa supposizione sola possa sciogliere i problemi che a questo monumento si annodano. Copia cioè, io già nol dico nel sentimento d'un meccanico trasportare che in tal caso dovette esser impraticabile. Anzi lo scultore, accomodando un pittorico concetto alla speciale natura del materiale suo, di necessità dovette in certo senso agire da creatore; come eziandio la condizione dell'opera, di servire da ornamento, gli ingiunse certi riguardi, inducendolo probabilmente a stilizzare alcunchè l'espressione del volto, la quale nell'originale sarà stata più palpitante e più ricca di vario movimento.

E gli è al certo dovuta la lode, che tradusse il ritratto da sovrano maestro, e con alta saviezza eseguì l'arduo tema, sia prescelto da lui stesso, sia che ne l'avesse incaricato un altrui diletto. E l'istesso rilievo Ludovisi per la freschezza del lavoro e quel delicato sentimento che anzitutto si palesa nella morbidissima capellatura, è cotanto insigne da poter a buona ragione sembrar originale nel significato cui accennai e che solo qui ha luogo.

Bene il sapete, o signori, che grande era in certa epoca l'influenza della pittura sulla plastica, e che varii tipi e concetti generati da pittori furono nella scultura introdotti e svariatamente ripetuti. Ed è noto che anzitutto i componimenti dei grandi pittori contemporanei ad Alessandro magno ed ai successori di lui passarono nel dominio della scultura. Nella medesima epoca ebbe certo origine il tipo della Medusa Ludovisi.

Invero agevolmente vi persuaderete che tal sommo passo ad umanizzare la Medusa, a spogliarla di ogni estrinseca marca, non potè farsi prima d'Alessandro e dei diadochi. E fu precisamente in quest'epoca che l'arte provò notevole propensione e possente facoltà a ritrarre per ogni tempra il naturale processo dello scioglimento. Fu allora che Silanione formò in bronzo Giocasta agonizzante, mescolando, secondo favolosa tradizione, sul viso argento al bronzo, per imitare il pallore della morte; che Aristide dipinse quella madre che nel morire respingeva dal seno il pargoletto perchè non vi bevesse la morte, tema anch'esso posteriormente dalla plastica abbracciato; nella medesima epoca Apelle sembra facesse uno studio prediletto ne' volti morenti: l'ignoto artista poi che ideò Alessandro agonizzante avrà vissuto poco dopo quel re e gli fu probabilmente contemporaneo [30]. Non vògliamo trattenerci ad allungare questa serie con notissime opere dell'istesso periodo; nè cediamo alla tentazione di porre a confronto la Medusa Ludovisi con analoghi monumenti a noi giunti, opera che riuscirebbe a far viemagiormente risplendere i pregi della nostra testa; nella quale l'efficace fedeltà è lontana da crudele esattezza e che, nel supremo lamento, ci fa soavemente percepire il tepido soffio d'un sentire veramente greco [31].

Se mai, o signori, fino a questo punto il mio ragionare a voi andasse a grado, forse qui nell'animo vostro sorgerà la dimanda, chi potrebbe, infra i celebri pittori d'allora, essersi stato quello che tal opera produsse.

Per nostra mala sorte scarsissima notizia ci è giunta intorno a famigerate rappresentanze della Gorgone.

Di Mirone vide Pausania sull' acropoli d' Atene un'opera in bronzo che rappresentava Perseo nel mo-

mento che ebbe ucciso la Medusa [32], tenendone, non ha dubbio, in mano il capo, nella posizione all'incirca che varie monete ci recano innanzi [33]. Più ci cade in acconcio la notizia di Plinio che un quadro della Gorgone fu sommo vanto di Timomaco. Ma, ancorchè bene in ogni modo si confarebbe a questo grande pittore il prodotto che discorriamo, varii motivi mi portano a credere ch' egli piuttosto vi abbia dipinto Medusa nel momento che Perseo, guardando il bel sembiante di lei nel suo scudo specchiato, esitò a percuoterla [34]. Di altra pittura della Gorgone non ci è pervenuta alcuna notizia positiva. Se non che potrebbe racchiudere una qualche memoria il sopra accennato passo di Plinio sopra Apelle: *sunt inter opera eius et exspirantium imagines.*

Nel medesimo modo di solidi risultati infruttuoso riuscirebbe ogni tentativo di precisare vieppiù per ragioni interne l'epoca ossia la scuola onde provenne il pittorico modello della Medusa Ludovisi. Imperciocchè la storia dell' antica pittura, mancando quasi del tutto di monumenti, i quali ci potrebbero, a modo di atti storici, illustrare e compire le difettose tradizioni, è fino ad ora ingombra di tenebre, solo qua e là rotte da qualche raggio.

Il perchè tramandiamo con paziente astinenza questo problema al tempo, il quale vien a fruttare spontaneamente all'archeologica scienza cognizioni senz'utile a forza richieste, e frattanto gli sappiamo grado di averci concesso nella nobile Medusa Ludovisi viva memoria del supremo apice, a cui riuscì uno svolgimento dei più meravigliosi ed a noi più visibili nell'arte greca.

Postilla

Il discorso da me letto or sono più che due anni qui si è dato in istampa non senz'alcuni pentimenti e accresciuto delle più necessarie annotazioni. Fu mia intenzione di recare sott'occhio l'andamento che prese il tipo Gorgonico, mediante una scelta serie di pietre incise e monete qui assieme pubblicate; non avendo peraltro potuto a tempo adunare tutti i monumenti che ebbi in mira, così ho rimesso tal progetto alla prossima annata.

Dei tre ritratti della Medusa Ludovisi che vi fanno ricco e bello corredo, quello grande fotografico inserito nei Monumenti fu fatto eseguire dall'Instituto in Roma. E poichè mi era sembrato ch'esso, ancorchè bene assai riuscito, avendo il rilievo la sola luce dal di sopra, mancasse d'importanti effetti dallo scultore voluti, ed in conseguenza per se non bastasse ad illustrare le mie esposizioni, così i sigg. estensori di questi fogli, incontrandosi con i miei desiderii, vollero autorizzarmi a far eseguire qui a Bonna altra copia fotografica che servisse per la tavola d'aggiunta S. La quale mostrando la testa più che di proffilo, ne presenta l'aspetto più importante (vedi la p. 226 sg.) nella luce che presso a poco dissi spettarle. E non si vorrà ad essa fotografia negare la lode di porre dinnanzi con somma efficacia le insigni bellezze di tal raro monumento. Pur tuttavia la tavola dei Monumenti non è certamente priva di merito singolare; essendochè a meraviglia fa conoscere certe parti della faccia, come in ispecie la stupenda bellezza dell'occhio e delle parti vicine, come pure l'inferiore parte del volto. Ed inoltre il riscontro di questa tavola con l'altra potrà ser-

vire di conferma a quanto dissi sopra la varia impressione che la Medusa Ludovisi produce in condizioni diverse.

Il rame della tav. d'agg. T. ritrae la faccia di fronte e fa conoscere tanto l'altezza del rilievo quanto le varianti che corrono fra le due metà del volto, e forma per tal modo un necessario supplemento delle altre due tavole per colui che, non pago di godere delle bellezze del rilievo, ne vuol studiare le forme, senza poter valersi di copia in gesso. È eseguita questa tavola sopra maestrevole disegno fatto dal mio egregio amico il sig. Reinick architetto Berlinese.

Finisco con aggiungere le misure del marmo; l'altezza ne è, prescindendo dal fondo, m. 0,54, ed è alto l'istesso viso 0, 27. Il rilievo dal fondo si alza fino ai 0,23.

Non posso precisare la qualità del marmo, siccome è reso impossibile di esaminare l'originale da vicino. Per lo che bisogna appagarsi di quel che ne dice il Capranesi e vien da me riportato nella nota 2.

NOTE

[1] Nulla ho potuto rintracciare sulla provenienza del marmo. Che desso nel secolo passato non fosse ancora esposto allo sguardo dei visitatori della villa Ludovisi, lo fa credere la sua assenza dalle notizie del Winckelmann e del Meyer sopra le Meduse in allora conosciute di Roma; v. Winckelmann *Kunstgesch.* l. V cap. 2 § 20, e *monum. ined.* p. 113 al num. 84; Meyer nelle annotazioni alla storia dell' arte di Winckelmann, e nella lettera diretta al Böttiger e riprodotta presso *Böttiger Kleine Schriften* I p. 268. D'altra parte, siccome le antichità, che oggidì compongono il museo Ludovisi, già nel cominciare del seicento si trovarono riunite, a ciò che pare, con poche eccezioni, nel possesso del cardinale Ludovico Ludovisi (v. Kekulé *die Gruppe des Künstlers Menelaos in Villa Ludovisi* p. 2), così è ben probabile che la Medusa esistesse per lungo tempo sopra terra in alcun sito nascosta e trascurata, ed indi non fosse protratta in luce che quando il Canova si diede ad adunare insieme ed a disporre quei monumenti nel casino della villa. E con tale congettura combina il fatto che è il primo a far menzione della Medusa lo Hirt; questi cioè, trattenutosi a Roma dal 1782 al 1796, e per la seconda volta nel 1816 e nel 1817, poscia da sua rimembranza al Levezow diede avviso *d'una colma testa (runder Kopf) di Medusa, conserbata in villa Ludovisi*: cf. Levezow *die Entwickelung des Gorgonenideals* (Berlino 1833) p. 97. E dallo stesso Hirt gli venne, non ha dubbio, il parere che questa Medusa fosse opera moderna. Tal sospetto anch'io l'udii in Roma sternarsi da alcuni amanti dell'arte; ma essendo esso senz' ogni reale fondamento ed in se tutto vano e nullo, così ho creduto passarvi sotto silenzio.

[2] V. specialmente Braun *die Ruinen und Museen Roms* p. 587 sg. Il Capranesi nella *Indicazione delle sculture della villa Ludovisi* (1842) sotto il num. 45 così descrive il rilievo in discorso: *Medusa già estinta in alto rilievo di eccellente scultura in marmo greco, ridotta posteriormente in forma ovale.* Giova il poter qui comunicare le parole che nel 1852 il Welcker dirimpetto alla Medusa Ludovisi appuntò nel suo diario: *Darüber hoch die herrliche Meduse im Hochrelief - Auge und Mund von unvergleichlichem Ausdruck - die Nase neu, die kleinen Schlangen im Haar unmerklich, wie Haarstrüppe - eher der Ernst der tiefen Nacht als ein Grauen der Hekate.* In quanto qui è detto di serpicini non osservabili e che sembrino esser ciocche, egli è manifesto che il Welcker per la distanza del rilievo andò errato; e forse questa lo trasse in inganno anche in ciò che concerne gli occhi. Perciocchè scrisse cinque anni innanzi sopra la testa già

Hamilton (v. *alte Denkmäler* tom. V p. 30): *Man suche nicht unter den zahllosen höchst verschiedenartigen Medusen nach Beispielen, die sich sehr wahrscheinlich auch nicht finden würden, worin sie ebenfalls wie hier die Augen geschlossen halte, die sie etwa im Sterben auf geschnittnen Steinen niederschlägt.* Se non che può darsi che il Welcker, così affermando, si fosse affatto dimenticato della Medusa Ludovisi.

[3] V. il Kuhn *Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung* I p. 460 sg. e nel suo egregio libro *Herabkunft des Feuers und des Göttertranks* p. 224; Kuhn und Schwarz *norddeutsche Sagen Märchen und Gebräuche* p. 458, 429. - Non sono ignaro che la maggior parte degli archeologhi da molto tempo si va sempre più confermando nel pensiero, attinto dal parlar Orfico (cf. Clem. Alex. *strom.* V c. 8 § 50 p. 244 Sylb.), che cioè il Gorgoneo sia immagine della luna; a qual supposizione ripugnano tutte le circostanze dei miti della Gorgone. Non voglio peraltro recisamente negare che l'aspetto della luna non si sia posteriormente intramischiato nell'artistico addobbamento della faccia gorgonica, qual opinione non più si potrà avverare che riprovare con positivi argomenti.

[4] V. *Od.* XI 633 sgg. cf. *Il.* V 741 sg. XI 35 sg. VIII 349.

[5] V. lo Jahn *Berichte über die Verhandlungen der sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften*, *philologisch-historische Classe* 1854 p. 47 sgg., 1855 p. 59 sgg., Stephani *Compte-rendu* 1865 p. 70 sgg., 1866 p. 70, Bötticher *Tektonik* libro IV p. 86 sgg.

[6] Eurip. *Ion.* 987 sgg.

[7] Theog. 270-286.

[8] V. Kuhn *Zeitschrift* ecc. I 455 sgg. *Herabkunft des Feuers* ecc. p. 25; e si possono confrontare anche le ricerche del Bergk sopra la nascita di Atene in *neue Jahrbücher für Philologie und Pädagogik* 1860 p. 289 sgg. Di tal natura di Poseidone ricordevole tratto rimase per l'appunto nella favola della Gorgona; narra cioè Ovidio (*metam.* VI 119 sg.) ch' egli in un uccello trasmutato si unisse alla Medusa.

[9] Il prato è, come nella favola del ratto di Proserpina, la ben nota immagine, ed i fiori vernali accennano alle tempestà di primavera; cioè dice Esiodo *theog.* 278 sg.

παρελέξατο κυανοχαίτης
ἐν μαλακῷ λειμῶνι καὶ ἄνθεσιν εἰαρινοῖσιν

[10] V. lo Usener *rhein. Mus.* N. S. XXIII p. 346 sgg.

[11] V. Etymol. magn. p. 594,1, Orion. *etym.* p. 97, Stephan. Byz. Μυκάλη, Eustath. ad *Il.* p. 368,26, schol. Il. II 498, Nonn. *Dionys.* XIII 77, XXV 58, XXX 266. I nomi Euriale e Steno delle sorelle gorgoniche null' altro sono che epiteti della nuvola; ma di questi, come pure del nome di Medusa stessa, parlerò altrove. Soltanto voglio qui rilevare il fatto importante che non raro si è ritrattata una

sola Gorgone, senza rapporto visibile ad alcuna favola, in corsa veloce; v. lo Stephani *compte-rendu* 1860 p. 88, duc de Luynes *numismat. et inscript. Cypriotes* pl. VII 2. 3. 4, *revue numism.* 1859 pl. XV 4.

12 V. il Kuhn *Zeitschrift* ecc. I l. c.

13 V. le citazioni nella seguente nota.

14 Si confrontino le osservazioni del Panofka *Musée Blacas* p. 59, *Terrakotten des königl. Museums zu Berlin* p. 154, del Curtius *die knieenden Figuren der altgriechischen kunst* p. 6, e di altri.

15 Apollod. II 4,2, cf. Tzetz. *schol. Lycophr.* 838, Eudocia p. 288.

16 Inquanto alla serpente, la cosa è troppo nota perchè dovrei confermarla con autorità; sopra il simbolo della zanna di cinghiale v. le concludenti osservazioni del Kuhn *Herabkunft* ecc. p. 202; il quale poteva anche riferirsi alla formola de' poeti latini *fulmen dentis*, cf. Ovid. *met.* X 550, Stat. *Theb.* II 70, Rutil. Namat. I 626.

17 V. Festus *Manduci effigies in pompa antiquorum inter ceteras ridiculas formidolosasque ire solebat magnis malis ac late dehiscens et ingentem dentibus sonitum faciens, de qua Plautus ait: quid si ad ludos me pro manduco locem? Quapropter? clare crepito dentibus.* È preso questo passo dal *Rudens* II 6,51. Ritengo identici perfino i nomi della *Medusa* e del *Manducus*.

18 Aeschyl. *Prometh.* 799.

19 V. Eurip. *Ion.* 1003 sgg. ed altrove.

20 V. Pindar. *Pyth.* XII 11 sgg. e lo scoliaste al v. 15, Nonn. *Dionys.* XXV 46. 47. 53, XL 227 sgg.

21 V. v. 33 sgg. παρθένος αὐλῶν τεῦχε πάμφωνον μέλος,
ὄφρα τὸν Εὐρυάλας ἐκ καρπαλιμᾶν γενύων
χριμφθέντα σὺν ἔντεσι μιμήσαιτ' ἐρικλάγκταν γόον.

22 V. specialmente Aristofane *Ran.* 475 sgg., *Pac.* 810 sg., Suida s. v. Γοργόνη.

23 Per disgrazia non se ne possiede, fra tante pubblicazioni, veruna soddisfacente. Fu ritratta per l'ultima volta dal Lützow *Münchener Antiken* tav. 25, dallo Jahn *Aus der Alterthumswissenschaft* p. 278, ed in *Zeitschr. f. bild. kunst herausg. v. Lützow* 1870 p. 64.

24 V. Cohen *description générale des monnaies de la république Romaine* pl. XI Cassia 6; pl. XXXII Plaetoria 3. Vi si abbagliò il Cohen, prendendone una testa per quella d'*Apolline con dietro lo scettro*, l'altra per *testa d'Apolline o di Giove giovine con dietro un simbolo.* L'oggetto a canto alla testa certamente in amendue le monete è identico, come sono identici i ritratti; mi sembra cioè che sia una spada, qual emblema anche altrove vien collegato con la testa della Medusa. V. Cadalvène *Recueil de médailles grecques* pl. IV n. 22-28; Artaud *mosaiques de Lyon* pl. XVIII, ecc. Ben si accordano con la mia interpretazione di amendue le monete anche gli emblemi del rovescio; v. Carelli *num. vet. Ital.* tab. VII 5, *ann. dell'Inst.* 1863

tav. d'agg. L 1 ecc. - Voglio qui rilevare il fatto significativo che le antiche teste di Medusa proffilate tutte hanno collo, e che quelle rappresentate di faccia tutte del collo mancano, prescindendo da alcune pochissime formate a rilievo in terracotta, le quali sembra fossero collocate in mezzo ad ornati, ove spuntarono dai rabeschi. Certo è che tutte le gemme, le quali mostrano la faccia gorgonica di prospetto con collo aggiuntole, sono merce moderna.

[25] Prescindendo dal rilievo Ludovisi, non conosco nella plastica alcuna testa Gorgonica ad occhio chiuso o socchiuso che fosse autenticamente antica. Fu pubblicata tale testa arcaica di terracotta dal Caylus *Recueil d'antiquités* tom. II pl. 26, 1, il quale la dice provenuta da Ercolano; ma, quand'anco sembra esser opera antica, il disegnatore certo vi prese abbaglio nella formazione degli occhi, come mi persuade la comparazione della nota metopa di Selinunte e della terracotta presso il Panofka *Terrakotten des Berl. Mus.* tav. LXI. Nè bisognerà comprovare ch'è di moderna fattura il Gorgoneo pubblicato nell'opera del Levezow più volte citata tav. III 35. E moderna ritengo la testa Hamilton coperta di Gorgoneo ad occhi chiusi, la quale venne ultimamente discorsa dallo Helbig *rhein. Mus.* N. S. XXIV p. 304 sg. Finora incontransi in ispecie nelle gemme antiche rappresentanze della Medusa con occhio socchiuso, e queste sono tutte ritratte in proffilo. Ne è la più celebre quella bellissima pietra prima Ottoboni col nome del tagliatore che si dice esser *Sosocles*, mentre è in vero *Sosos* con aggiuntavi una lettera o un segno che finora non sappiamo spiegare. La quale dal Koehler fu dichiarata moderna (Köhler *ges. Schriften* II p. 132. sg.) con argomenti del tutto inconcludenti, come sembra giudicare anche il Brunn *Gesch. d. griech. Künstler* II p. 583 sg. A questa pietra sono gemelle varie altre, come quelle pubblicate da Millin *mythol. Gall.* tav. XCVI 389 e dallo Arneth *die antiken Cameen d. Kais. Münz-und Antikenkab. in Wien* tav. XVI 4 = Eckhel *pierres grav.* pl. 31. Un rimarchevole esempio di testa gorgonica con occhi del tutto chiusi ce lo offre una pittura pompeiana di Perseo ed Andromeda (n. 1186 nel catalogo dello Helbig): v. *Mus. Borb.* V tav. 32; Gell *Pompeiana* II 67 p. 23; Raoul-Rochette *choix* tav. 26. Anche sopra un vaso di Berlino descritto dal Gerhard *Berlin's ant. Bildw.* p. 235 n. 872 mirasi un Gorgoneo ad occhi affatto chiusi: *Annali* XXIII tav. d'agg. *O*; Jahn *Philol.* XXVII p. 10; v. Levezow l. c. tav. III 35 e pag. 75; poi in un altro vaso presso Millingen *Peint. des vases* 3 = Inghirami *Mon. etr.* V 43 = *Philol.* XXVII tav. I 3 (cf. p. 16 sg.); e finalmente in uno scarabeo della collezione Stosch pubblicato da Winckelmann *Mon. ined.* 84 (cf. p. 112. 113).

[26] V. *metam.* IV 796.

[27] Per questo in ispecie si confrontino alcune monete con faccia gorgonica, la cui somiglianza con la testa Ludovisi darà nell'occhio

ad ognuno che vorrà riscontrarle con la nostra tav. d'agg. S. *Revue numismat.* 1851 pl. XII 4. 5; 1853 pl. II 6. 7; Cohen *descr. hist. des méd. impér.* tom. III. pl. 7, 352.

[28] Esiste, per mo' d'esempio, un così lavorato ritratto a tipo di Bacco nel Laterano; v. il catalogo di Benndorf e Schoene n. 240.

[29] Ebbi la soddisfazione d'incontrarmi in tal opinione col ch. Brunn; v. le belle e sensatissime osservazioni sue sopra la Medusa Rondanini in *Beschreibung der Glyptothek König Ludwigs* (München 1868) p. 159.

[30] Non fa d'uopo di circostanziare le notizie e le opere qui ricordate; solo piace annotare che a Pietroburgo esiste una testa di moribondo, la quale dallo Helbig fu paragonata coll'Alessandro agonizzante di Firenze; v. *Bull. dell'Inst.* 1867 p. 128.

[1] Ebbi preso motivo a tal osservazione da un'interessantissima testa di Persiano trovata sul Palatino ed ivi conserbata che fu anch'essa esposta nell'adunanza solenne e fece eloquente contrasto alla Medusa Ludovisi. Perora ho qui soppresso quanto in allora parlai intorno a questo ragguardevole monumento, la cui pubblicazione è assai desiderabile; tutt' inesatta ed incongrua è la notizia che di essa si diede nella gazzetta archeologica di Berlino 1867 p. 96.

[32] V. Pausan. I 23, 7, Plin. *nat. hist.* XXXIV 57. Per uno strano errore lo Overbeck *ant. Schriftquellen* p. 99 al n.° 533 d, indotto da citazione fatta dal Benndorf, a quest' opera riferisse il verso di Catullo LV 25, ove il poeta è di gran lunga lontano dal pensare a Mirone o qualsiasi opera d'arte.

[33] V. p. e. Mionnet *suppl.* tom. VII pl. 5, 6; *numi mus. Britann.* tav. IX 4; *Mus. Sanclementian.* tom. II tav. XXV 236; Levezow l. c. tav. V 53.

[34] Di ciò mi son proposto di trattare in altra occasione; intanto si confrontino fra loro la pittura Pompeiana che ha il num. 1182 nel catalogo dello Helbig, la moneta dei Sebasteni presso il Levezow l. c. tav. V 54 ed il Millin *mythol. Gall.* tav. CV 386 ecc., ed i passi di Luciano *dial. mar.* 2, *de domo* 25.

NUOVE SCOPERTE NELLA NECROPOLI ARCAICA ALBANA E L'AES GRAVE FRA LE ROCCE VULCANICHE LAZIALI

Quarto rapporto paleoetnologico
del cav. prof. Michele Stefano de Rossi

(tav. d'agg. U)

Nel concludere il terzo rapporto sugli studi e sulle scoperte paleoetnologiche dell'Italia media, feci notare che la brevità impostami mi impediva di terminare, secondo il mio costume e secondo l'ordine cronologico, colla relazione sulle novità relative alle stoviglie arcaiche albane [1]. Non v'erano allora scoperte nuove di grande importanza; e la mia trattazione avrebbe dovuto aggirarsi sopratutto intorno all'esame di alcune pubblicazioni concernenti quest'argomento [2]. Tanto l'esame di cotesti lavori come la descrizione delle suddette scoperte dovendo essere richiamate nella illustrazione della tomba nuovissima recentemente rinvenuta, alla quale è dedicata questa memoria, non credo doverne

[1] M. S. De Rossi *Terzo rapporto sugli studi e sulle scoperte paleoetnologiche nell'Italia centrale. Corrispondenza Scientifica di Roma* Decembre 1870.

[2] Ponzi *Lettera a Luigi Pigorini, sul modo di seppellimento sotto uno strato litoide di peperino dell'intiera necropoli albana nel Lazio e dell'età cui debbesi riferirla. Gazzetta Ufficiale del Regno* 1868 n. 326.

Ponzi *Bull. dell'Instituto* Marzo 1869.

Ceselli *Dell'arte ceramica primitiva nel Lazio.*

Pigorini e Lubbock *Notes on hut-urns and other objects from Marino, near Albano.* London 1869.

separatamente trattare secondo l'ordine cronologico della publicazione o del rinvenimento.

L'argomento poi della presente memoria è quell'istesso, che diede occasione alla interessante e vivace discussione che occupò le sedute del 3, 10, 24 Febbrajo di quest'anno, il sunto delle quali con due articoli di fondo si legge nel Bullettino del seguente mese di Marzo. Questa memoria è destinata a svolgere ciò che dai sunti non apparisce e sopra tutto ad illustrare i disegni dei monumenti che si publicano. Non ripeterò le trattazioni storico-geologiche intorno al vulcanismo laziale, perchè le reputo sufficientemente accennate nel secondo degli articoli sopra citati del Bullettino di Marzo, quantunque in quello abbia rimandato il lettore al volume degli Annali. Inoltre è da notare, che lo svolgimento preso dalla materia come non potè entrare in quell'articolo, non conviene parimente a questa memoria. A tale argomento ho dovuto dedicare tre intiere dissertazioni, due delle quali ho già letto nell'Accademia pontificia d'archeologia e faranno parte d'un esteso lavoro che spero quanto prima poter dare alla luce.

È divenuto oramai famoso ed a tutti noto dopo le molte mie ed altrui publicazioni [1] l'antichissimo popolo sepolto sotto gli strati del vulcano laziale nei territori di Albano, Marino e Grottaferrata. Del quale veniamo scoprendo e le abitazioni e la necropoli estesissima. La principale singolarità di cotesta necropoli consiste nell'averci essa fornito il più antico ed insieme il più esplicito esempio della tomba considerata come vera casa del defonto. Le ossa bruciate sono sovente

[1] M. S. de Rossi *Primo rapporto sugli studi e scoperte paleoetnologiche di Roma. Ann. dell'Inst.* 1867. *Secondo rapporto etc. Giornale Arcadico* nuova serie T. LVIII.

deposte entro urne fittili in forma di capanna e perciò entro esatti modelli delle abitazioni contemporanee dei vivi[1]. Le dette urne stanno poi rinchiuse entro un grande dolio unitamente a molta copia di vasellame d'ogni genere e spesso ancora insieme ad utensili di bronzo[2]. Il tutto finalmente essendo nascosto dalle eruzioni vulcaniche del cratere albano, porge un campo altrettanto oscuro quanto importante all'indagine della data cronologica insieme e del popolo latino primitivo e dei fenomeni vulcanici che lo infestarono sulle sue patrie colline. Ma quanto importante e curioso è il rinvenimento dell'urna sepolcrale in forma di capanna, altrettanto disgraziata è stata la scienza nella conservazione di sì arcaico manufatto. Allorchè nel 1817 per la prima volta i dotti posero mente a siffatta specie di urne allora trovate in gran copia, pochissimi esemplari ne entrarono nei musei d'Europa. Appena quattro o cinque ne vediamo nel museo etrusco vaticano, uno nel kircheriano e pochissimi altri dal museo Blacas di Parigi testè passarono al britannico di Londra. Il rimanente, che fu moltissimo, raccolto dal Carnevali, dopo la morte di lui andò disperso; come del pari fù forse smarrito quanto ne fu trovato dal 1817 a circa il 1837, quando il Coselli cominciò a raccoglierne. Nel 1866 il Pigorini, il Ponzi ed io richiamammo su questo punto l'attenzione e le indagini. Dallora poco o nulla è stato perduto massime mercè le mie cure, e molto la scienza ha profittato delle scoperte degli ultimi anni. Ma non ebbi giammai la sorte di imbattermi in veruna delle desiderate urne capanne. Ora finalmente una ne ho rinvenuto pregevolissima e singolare per la sua

[1] Rich *Diction. d'antiquités romaines* p. 118 *Casa.*
[2] *Primo rapp.* p. 36.

forma architettonica e per il monumento, entro il quale giaceva. La forma architettonica ci dà i rudimenti del gusto artistico, che giunse poscia a sì alto grado nel Lazio; il monumento poi rappresenta un tipo forse giammai finora rinvenuto in Italia, cioè il *dolmen*. Questo però non ha le gigantesche proporzioni di quelli di Francia e dell'Africa, ma ne è quasi una imitazione gentile in proporzioni che vorrei dire eleganti.

§ I. *I due dolmen albani.*

Nel Campo Fattore presso Marino sovrastante alla valle, nella quale scorre il rivo del *caput aquae ferentinae*, piantando la vigna gli agricoltori rinvennero tra il secondo ed il terzo metro di profondità entro il solito strato di cenere giallastra impastata in forma di quasi argilla, due piccoli *dolmen* (vedi tav. d'agg. U fig. 2.3) L'uno più grande era costruito di circa 6 lastre male tagliate di peperino alte dai 40 ai 50 centimetri e componenti una camera rotonda del diametro approssimativamente di 70 centimetri. Sopra queste pareti stava a guisa di coperchio un grosso masso parimenti di peperino grossolanamente circolare e foggiato quasi a cono molto schiacciato simulante un tetto. Alcuni sassi informi lastricavano il pavimento, sul quale posava l'urna capanna con la porta rivolta all'oriente e ripiena delle ossa bruciate del defonto. Fra le ossa si è rinvenuta la fusajola in terra cotta figurata nella tavola citata al n. 6. È notabile la pasta e la cottura di questo utensile in terra cotta, perchè l'una e l'altra sono diversissime dalle altre terre cotte. È in tutto simile alla rinvenuta dal Regnoli nelle grotte delle Alpi Apuane [1].

[1] Regnoli *Ricerche paleoetn. nelle Alpi Apuane* p. 12 tav. IX 3.

La capanna è di forma ovale, lunga centimetri 30 ed alta 21, ha il tetto adorno di ornati a graffito, diversi e più rozzi dei conosciuti sulle altre simili urne cinerarie. Novissimo nell'architettura di queste funebri immagini delle prische abitazioni è il piccolo portico sostenuto da quattro rozze colonne disposte ai lati della porta e adornanti la facciata della capanna, chiaro segno d'incipiente gusto di decorazione architettonica. Nel vicino secondo *dolmen* alquanto più piccolo (rappresentato nella tavola in giusta posizione e proporzione secondo che è stato rinvenuto), identico al primo nel materiale che lo componeva, stavano pochi vasetti di forme varie assai rozzi parimenti ornati a graffito. Era questo quasi l'armadio che conteneva le stoviglie necessarie alla prossima abitazione del defunto, le quali stoviglie nel resto della necropoli abbiamo trovate rinchiuse nel dolio unitamente all'urna cineraria. Non saprei dire se un tumulo sorse intorno e sopra al *dolmen*; imperocchè avendo verificato che l'inondazione contribuì quivi coll'eruzione al sepellimento delle opere umane, come vidi anche altrove nella stessa vallata in occasione delle passate scoperte [1], potrebbe essere avvenuto che l'acqua corrente avesse prima demolito il piccolo tumulo, e si fosse poscia sostituita a quello la cenere piovuta dall'eruzione vulcanica. Altre considerazioni mi persuaderebbero che le lastre fossero state incassate almeno in gran parte entro una fossa scavata nello strato inferiore e che la parte superiore del *dolmen* emergesse al di fuori del suolo. Ma intorno a ciò avendo io trovato già disfatta la tomba non posso sicuramente ragionare. Intorno poi al geologico nascondimento della sepoltura,

[1] *Secondo rapporto* p. 33.

ossia di questo tratto della necropoli, non mi sembra necessario spendere parole, essendo oramai cosa abbastanza descritta e conosciuta per l'intera regione. Basti l'avvertire che il terreno, nel quale fu trovato il *dolmen*, era già stato rotto e posto a coltura: cosicchè lo strato di peperino superficiale era stato rimosso da gran tempo, e lo strato inferiore era ridotto già a terra vegetale; per conseguenza i monumenti della antica necropoli ivi esistenti erano stati altra volta scoperti, rotti e dispersi. I nostri *dolmen* soli erano quivi sfuggiti alla devastazione. Delle altre tombe disfatte ho trovato in parte le tracce sul luogo, in parte la memoria, in tutto sicura e certa la restituzione del sepellimento geologico identico al verificato finora, cioè proveniente dalle eruzioni del cratere ora lago albano spettante al terzo periodo della attività vulcanica laziale [1]. Fra i resti delle tombe disfatte da me rinvenuti merita però speciale menzione un grosso masso di peperino in forma quadrilunga erto m. 0,38, largo 0,60, lungo m. 0,80. Questo avea nel mezzo scavata una fossa perfettamente emisferica del diametro di c. 35 e profonda c. 20. Quantunque io l'abbia rinvenuto rimosso dal suo posto, pure al certo non ne distava a cagion del suo peso e perchè attorno ad esso ho trovato parte in frammenti parte intatto il poco vasellame che dovea esser contenuto nella cavità descritta del masso. Nel fondo poi della medesima cavità, alquanta terra argillosa faceva tuttora aderire alla pietra qualche piccolo frammento di vaso, di ossa bruciate e tracce di carbone. Laonde non è dubbio che il predetto masso fu una tomba o piuttosto un' urna cineraria di quel sepolcreto. Riservando ad una completa

[1] *Primo rapporto* p. 20 e 43. *Secondo rapporto* p. 26 e tav. 2.

descrizione topografica dell'intiera necropoli, lavoro oramai necessario e da potersi intraprendere, l'esposizione d'altri particolari, preferisco ora dedicare alquante parole alle relazioni della novella scoperta colle passate e ad indicare, quali fra le sepolture più arcaiche finora rinvenute in Italia presentino qualche analogia con questa al tutto nuova dissotterrata nei colli laziali.

Nei pubblicati e citati rapporti ho più volte detto, come la necropoli albana coperta dal peperino sembri progredire in ordine cronologico da tramontana verso mezzogiorno, di modo che nel lato settentrionale non appare traccia di influenza etrusca nella ceramica accompagnante le urne, mentre progredendo verso il lato meridionale c'imbattiamo prima in mescolanza di stoviglie etrusche con le laziali ed in fine nel vasellame etrusco, escluso l'indigeno ed escluse anche le urne cinerarie in forma di capanna [1]. Il *dolmen* ora trovato è nella regione settentrionale della necropoli; anzi è il più settentrionale punto, nel quale sieno apparsi i sepolcri, talchè s'allarga sempre più l'area occupata dal sepolcreto. Concordemente alle osservazioni precedenti ivi non trovammo traccia di vasellame etrusco, ed i vasetti estratti dal piccolo *dolmen* sono dei più rozzi che io abbia mai visto di questa famiglia ceramica. Oltre a ciò la tumulazione nel *dolmen* concorre anche essa a darci un indizio di antichità più remota di quella rivelataci dalle tombe entro i dolii, i quali per sola reminiscenza del *dolmen* erano ricoperti sulla bocca da una rozza pietra [2].

[1] *Secondo Rapp.* p. 28.

[2] Alessandro Visconti *Lettera sopra alcuni vasi sepolcrali rinvenuti presso Alba lunga* p. 16. Dalle vaghe parole del Visconti basate sulle incomplete notizie ricevute dal Carnevali, trasparisce che forse

Quindi il monumento oggi scoperto e conferma l'osservata cronologia topografica della necropoli, e ci presenta una più antica forma di sepolcro in essa adoperata, quando o poco o nullo era il commercio colla vicina Etruria.

§ II. *Confronto fra le necropoli laziali e la felsinea di Villanova.*

Alle attinenze dei prisci monumenti italici colla civiltà etrusca giova il paragone della nostra tomba con i più arcaici e meglio descritti fra i sepolcreti trovati nelle terre state soggette alla dominazione etrusca. Nell'istituire un tal paragone corre spontaneamente il pensiero a quei monumenti che furono dal Dennis assomigliati appunto ai *cromelek* britannici, e che egli visitò fra Grosseto ed Orbetello presso la vetusta Saturnia. Al medesimo tipo ravvicinò il citato autore alcuni sepolcri scoperti a S. Marinella e descritti dall'Abeken [1]. Ma a dir vero nè cogli uni nè cogli altri di questi voglio per ora confrontare il sepolcro testè rinvenuto nel Lazio.

I monumenti di Saturnia leggermente descritti e visitati nello stato di quasi totale rovina non presentano sufficienti dati da stabilirvi sopra un confronto, nè sarebbe irragionevole il dubitare, se siano stati costruiti per farne sepolcri. I sepolcri poi di S. Marinella sono stati al tipo del *cromelek* assomigliati dal Dennis senza

anche il Carnevali nel 1817 trovò qualche tomba in forma di *dolmen*. Lo che se è vero, a seconda delle mie indagini sui luoghi frugati dal Carnevali dovrebbe essere avvenuto nella parte settentrionale della necropoli dove egli non rinvenne vasi etruschi.

[1] Dennis, *The cities and cemeteries of Etruria*. p. 305. *Bull.* 1845 p. 140. *Bull.* 1840 p. 118.

averli veduti, mentre il loro primo scopritore nè fece parola di quel ravvicinamento nè dalla descrizione da lui lasciataci delle sue scoperte mi sembra abbastanza fondata l'analogia voluta notare dall'inglese viaggiatore. Ciò nondimeno questi due fatti sono da esaminare e studiare attentamente coi lumi dei moderni progressi della scienza, lo che non è argomento al certo da poter qui brevemente trattare.

Il ch. sig. senatore Gozzadini ha esplorato e descritto una arcaica necropoli presso Bologna a Villanova [1]. Il sistema di quel sepolcreto è assai simile al sistema laziale per ciò che riguarda la disposizione interna del sepolcro. Quantunque egli non vi abbia giammai rinvenuta l'urna cineraria in forma di capanna, vi ha però sempre trovato le ossa bruciate raccolte entro un vaso coperto spesso da un coperchio, che richiama l'idea del tetto e similissimo ad un analogo coperchio venuto fuori dalla nostra necropoli laziale spiccatamente imitante la forma del tetto [2]. La semplicità degli ornati a graffito, ed in parte anche le forme del vasellame raccolto nelle tombe di Villanova, ha molta analogia con quanto si rinvenne nella nostra necropoli e per lo passato e nella odierna scoperta. Anche la disposizione riconosciuta dominante a Villanova, cioè di collocare le urne cinerarie verso l'oriente e gli altri arnesi verso l'occidente, corrisponde alla posizione dei due nostri *dolmen*. Erano essi collocati nella direzione da oriente ad occidente; e più verso

[1] Gozzadini *Di un sepolcreto etrusco scoperto presso Bologna.* Altre tombe spettanti ad altra necropoli identica a questa di Villanova ha scoperto il ch. sig. Arsenio Crespellani presso Savignano nel Modenese. Questi ne ha inserito un'importante descrizione nella pubblicazione delle *Marne Modenesi* p. 15.

[2] *Primo Rapp.* p. 51 e *Monum. dell'Inst.* vol. VIII tav. XXXVII fig. 25.

l'oriente il *dolmen* contenente la capanna, la quale avea anche la porta del pari orientata. Perfino la fusajola trovata entro il cinerario laziale comparve quasi costantemente nelle tombe modenesi identiche a quelle di Villanova. Noto anche l'uso verificato nelle medesime di collocare il cinerario sollevato sopra alcuni sassi [1]. Ma fra tante analogie non mancano differenze, che danno indizi non lievi di molta disparità o di tempo o di civiltà o di costumi fra i popoli, dei quali confrontiamo le necropoli.

Primieramente nelle stoviglie di Villanova, malgrado la semplicità degli ornati a solo graffito od impressi, apparisce una varietà di figure assai maggiore che nel Lazio. Imperocchè mentre nei fittili laziali troviamo soltanto graffite figure geometriche od impressioni fatte con conchiglie, semi ed altro, senza che mai vi sieno state vedute rappresentazioni d'animali od umane, in quelle di Villanova appajono sistematicamente ed in serie gli animali e gli uomini in positure diverse.

A Villanova si rinvennero abbondantemente utensili in metallo massime in bronzo, vi si trovò l'*aes rude* ed il *paalstab*, divenuto oramai oggetto importantissimo nei confronti fra i resti delle primitive industrie. Comparvero puranco parecchi utensili in ferro, fra i quali è singolarmente notabile un *paalstab*. Ma ciò non ostante si può dire di questo metallo, tenendone anche a calcolo il facile disfacimento per l'ossidazione, che non fu ivi certo abbondante. Infatti vi si rinvenne eziandio un ferreo braccialetto; indizio certissimo di alto pregio di quel metallo. Nella necropoli laziale il metallo è più raro: il bronzo si rinviene

[1] Crespellani l. c. p. 16.

in piccola quantità, giammai ch'io sappia comparve il *paalstab*. Il ferro poi appena può dirsi quivi rappresentato; imperocchè in tante indagini ho rinvenuto un solo ferreo braccialetto fuori della necropoli nella regione delle abitazioni, ed un frammento di lancia da non accettarsi senza riserva non avendolo rinvenuto io medesimo [1]. Grande differenza vediamo pure nella pasta delle stoviglie, malgrado l'analogia osservata negli ornati; essendo le laziali singolarmente rozze, mentre quelle di Villanova nella loro semplicità sembrano più raffinate. Le stoviglie simili a quelle di Villanova, per quanto se ne può giudicare dai disegni e dalla descrizione dello scopritore, formano nel Lazio il materiale evidentemente straniero che noi vediamo introdotto col commercio verso il mezzogiorno della necropoli, dove anche scompaiono nel vasellame molte forme speciali indigene e sopra tutto il cinerario a capanna. Ma riguardo a questi fittili di provenienza straniera nella necropoli laziale, è da notare che in essi appaiono i tipi d'un'arte ceramica più avanzata assai della verificata a Villanova; poichè vi rinveniamo i vasi detti da foggia asiatica, cioè di terra biancastra con pittura a vari colori ed a fascie e fino anche con rappresentazioni di animali. Uno di questi, che comparve recentemente nella parte più meridionale del sepolcreto, ho delineato nella tavola fig. 7.

La necropoli laziale adunque nelle sue stoviglie fra molti tipi di forse maggiore arcaismo che a Villanova, ci rivela eziandio tipi di maggiore e forse posteriore perfezionamento. Non così nei metalli, dei quali il Lazio finora si mostra assai più povero in tutte le regioni della sua vasta necropoli. Ma riguardo

1 *Primo rapp.* p. 52 fig. 42.

a questi è da notare, che nella scarsità del numero degli oggetti notiamo i tipi d'arnesi lavorati con arte non rozzissima; mancandovi poi affatto gli oggetti che si reputano i più antichi come il *paalstab*. Talchè vi sembra il metallo, come le stoviglie raffinate, una merce straniera introdottavi col commercio. E veramente la rozzezza dell'arte ceramica indigena male forse si accorderebbe a molta perizia nell'industria metallurgica. La quale discordanza non esiste a Villanova, dove la semplicità degli ornati nelle stoviglie, essendo accoppiata a molta varietà di disegni ed a molta finezza nella pasta, nella forma e nella cottura, corrisponde alla abbondanza e varietà relativa negli utensili in metallo. Lo stesso *aes rude* e gli obelischi, che rappresentano la moneta in Villanova senza la mescolanza dell'asse rotondo, vedremo poi essere indizio manifesto che l'arte metallurgica era quivi più ricca, ma più imperfetta che nel Lazio, ove malgrado la minor quantità del metallo l'arte fuseria apparisce più progredita.

Portando poi il confronto sull'esteriore delle tombe, la differenza fra il Lazio e Villanova si fa più sensibile; e si mostra a mio credere più architettonico il sistema laziale.

In questa necropoli finora conoscevamo soltanto la tomba nel dolio, ossia l'urna cineraria e gli altri arnesi rinchiusi nel grande fittile. Oggi scopriamo il piccolo *dolmen* dalle forme regolari e quasi eleganti con evidente imitazione del tetto. Questi tipi non somigliano punto ai sepolcri di Villanova il cui carattere essenziale è la catasta di ciottoli più o meno ingegnosamente combinata. Quivi non mancano esempi anche di tombe composte con lastre [1], ma sono sin-

[1] Gozzadini l. c. tav. I n. 3 e 5.

golarmente irregolari e sformate e perciò lontanissime dal tipo del *dolmen*. Solo nelle citate tombe modenesi apparvero esempi di grandi lastre collocate a coperchio; ma tali lastre non poggiavano sopra altre simili verticali, avendo a sostegno pareti costruite a secco con ciottoli di fiume[1]. In Villanova rozzi e semplici cumuli di terra spesso sono sostituiti alle cataste ingegnose di sassi. È insomma evidente una inferiorità architettonica nell'esteriore configurazione delle tombe di Villanova comparate con quelle del Lazio. Concludo adunque questo primo rapido paragone notando, che fra le molte analogie e disparità ad un tempo le quali appaiono fra la necropoli laziale e quella di Villanova, traspariscono indubitatamente relazioni insieme e differenze o di tempo o di riti o di condizioni sociali fra i due popoli. L'analogia trovata maggiore nell'interno del sepolcro ne avvicina i costumi ed i riti, le differenze notate nell'arte e materia degli arnesi e dell'esteriore delle tombe, ne addita differenza di abitudini e di mezzi; la quale può provenire tanto da età diversa come da diversità di condizioni nel luogo della dimora. Potrebbero per esempio essere conciliate le accennate relazioni e differenze nella medesima età, supponendo entrambi i popoli provenire in lontana origine dall'istesso stipite e perciò aventi identici i riti e le credenze; ma vivendo separati in diverse contrade ognuno svolge diversamente la propria industria ed il più arretrato riceve volentieri col commercio gli arnesi che esso non sa foggiare. Ma non volendo insistere, nè sulle congetture trattenermi procuriamo moltiplicare ed estendere gli incominciati confronti volgendoci ad altra primitiva necropoli.

1 Crespellani l. c.

§ III Confronto fra la necropoli albana e l'etrusca di Marzabotto.

Nella necropoli di Marzabotto presso Bologna, parimenti illustrata dall'illustre conte Giovanni Gozzadini [1], il dolio ed il *dolmen* laziale trovano riscontro assai più sensibile, quantunque sieno da confrontare con tipi di architettura relativamente perfezionata.

In questa necropoli, la quale sembra o del tutto o quasi del tutto etrusca, sono apparse alcune tombe formate da un dolio contenente molto vasellame disposto in ordine come nelle nostre tombe latine [2]. Inoltre vi sono pure apparse altre sepolture giudicate ragionevolmente forse anche le più antiche di quel sepolcreto [3], composte, come il nostro *dolmen*, di lastre di tufo calcare combinate a pareti e ricoperte da altra lastra più grossa. Siffatte tombe differiscono dalle nostre ora scoperte nella molto maggiore regolarità di forme e di taglio delle pietre adoperate. Differiscono anche nella figura quadrata o quadrilunga data alla tomba, la quale non essendo circolare come i nostri *dolmen* assomiglia all'aspetto del sarcofago. Differiscono finalmente nella forma del coperchio talvolta più esplicitamente imitante un tetto, e talvolta nell'essere stato esso coperchio sormontato da una o più stele. Ma tutte queste differenze si riassumono soltanto in una maggiore perfezione del lavoro, rimanendo in sostanza improntate ambedue le specie di tombe sì le

[1] Gozzadini *Di una antica necropoli a Marzabotto* - *Ulteriori scoperte nell'antica necropoli a Marzabotto.*

[2] Gozzadini l. c. p. 6.

[3] Gozzadini *Ulteriori scoperte* tav. I n. 1 e 2; tav. II n. 5.

felsinee che le laziali al medesimo tipo della combinazione delle lastre verticali ed orizzontali.

Inoltre in ambedue studiosamente primeggia l'imitazione della casa, che si perfeziona vieppiù poi nei sarcofagi di Bomarzo, di Vulci e di Cere [1]. Ma alla analogia dell'esterna forma rinvenuta fra le tombe laziali e quelle di Marzabotto sembra che si contrapponga una grandissima differenza nel contenuto interno. Le stoviglie abbondanti e figurate in ogni modo, i bronzi talvolta anche d'arte perfettissima e forse greca, gli ori, gli smalti ed ogni altra varietà di utensili accusano l'etrusca arte e civiltà avanzatissima in Marzabotto. Non è da spender parole a dimostrare, quanto ciò sia lungi dalla semplicità, anzi dalla rozzezza delle stoviglie rinvenute nelle tombe laziali, e dalla scarsità dei metalli entro le medesime. Ma ciònondimeno esaminando i metalli trovo alcuni fatti caratteristici, che rivelano l'arte metallurgica laziale vicina di grado assai più allo stato verificato in Marzabotto, che all'esaminato in Villanova, del quale già notai la diversità. E prima di riferire questi fatti credo opportuno far rilevare, come eziandio la necropoli di Villanova si discosti da questa di Marzabotto massime nel ramo metallurgico, per tornare sul Lazio illuminato anche da questo confronto.

È evidentissima la differenza in senso progressivo che corre fra le tombe di Marzabotto e quelle prima esaminate di Villanova. Anche il confronto delle sole stoviglie omettendo i metalli ne darebbe la prova. Imperocchè a Villanova non solo non apparvero vasi figurati come a Marzabotto, ma neppur vi si rinvenne

[1] Poletti *Ann. dell'Inst.* 1835 p. 181; Lenoir *Ann. dell'Inst.* 1832 p. 265; Camilli *Ann. dell'Inst.* 1832 p. 284.

un solo vaso comunque dipinto. Esaminando i metalli oltre l'abbondanza dei medesimi e la varietà degli oggetti e l'arte finissima dei lavori scoperti a Marzabotto, mancano quivi i tipi degli utensili più antichi trovati a Villanova e vi vediamo invece i tipi del progresso dell'arte fusoria. Così mentre a Villanova si trovò il *paalstab* e l'*aes rude*, a Marzabotto giammai comparve il *paalstab*, e l'*aes rude* si trovò accompagnato dall'*aes signatum*, quantunque rappresentato da un unico quadrilatero monetale. Il ferro poi a Marzabotto apparisce in proporzioni più vaste che a Villanova, ed adoperato in utensili d' uso assai più comune. Laonde è abbastanza chiaro che una distanza di tempo deve esser trascorsa fra le tombe di Villanova e quelle di Marzabotto, le quali trovansi ambedue nella medesima regione della Etruria circompadana.

Tornando ora al confronto della necropoli latina con quella di Marzabotto, trovo appunto nei due medesimi oggetti caratteristici, cioè il *paalstab* e la moneta, il riscontro e l'analogia. Imperocchè anche nel Lazio giammai apparve il *paalstab*, ed e grave il sospetto, come poscia narrerò, che vi sia stato rinvenuto un quadrilatero monetale *signatum*. Dunque l'esteriore del sepolcro unitamente ai dati relativi al *paalstab* e alla moneta sembrano veramente avvicinare la necropoli laziale a quella di Marzabotto, mentre questa come la laziale si slontana dalle condizioni di Villanova. E qui, benchè io non sia amico delle congetture, proponendo per ora una ipotesi, troverei possibile l'ammetter contemporanea la necropoli laziale alla etrusca e ricca di Marzabotto e quindi posteriore a quella di Villanova sui soli dati del metallo, malgrado la differenza dell' arte ceramica. Ammesso il principio, che può esser coevo un diverso grado di civiltà ne' due

popoli limitrofi l'etrusco ed il latino, nulla osta, anzi è naturale supporre, che il commercio etrusco introducesse nel Lazio non già i suoi capolavori ceramici, ma soltanto gli inferiori e semplici. Ciò posto difficilmente nella necropoli laziale poterono entrare i vasi figurati e meno difficilmente i dipinti a sole fascie ed animali. Di questa specie infatti di vasi etruschi trovammo parecchi esempi nel Lazio, mentre a Villanova che è terra etrusca, non ne furono rinvenuti. Parimenti trovo naturalissimo circa i metalli, che pel loro intrinseco valore penetrassero facilmente gli arnesi, nei quali l'intrinseco valore prevaleva all' ideale artistico. Ed ecco perciò la moneta, le fibule, le lance, i coltelli e tanti altri utensili metallici, mentre non troviamo traccia d'opere d'arte.

Altri confronti possono avvalorare questa mia ipotesi relativa alla contemporaneità di due stati industriali diversi ne' due popoli limitrofi.

Non lungi da Marzabotto e da Villanova il prof. D. Gaetano Chierici esplora con infaticabile zelo e frutto abbondante le terremare del Reggiano. In una di queste a Sanpolo, manifestante l'influenza etrusca, ha egli rinvenuto due pozzi sepolcrali, dai quali ha estratto cinerari ed altri vasi dipinti a sole fascie unitamente a molto vasellame nero e grossolano; fra questi oggetti ha egli rinvenuto 7 pezzi di *aes grave* quadrato, uno dei quali coll'impronta del fulmine, simile allo scoperto in Marzabotto. Quantunque in Sanpolo siasi trovato un solo frammento di vaso figurato e nulla vi sia di paragonabile colla ricchezza di Marzabotto, pure lo stesso Chierici dall'insieme dei dati e soprattutto dalla identità degli oggetti meno pregevoli, non dubita punto di riconoscere in Sanpolo il medesimo grado d'industria che a Marzabotto, e perciò la con-

temporaneità approssimativa dei due sepolcreti [1]. Vi è soltanto la differenza che esiste tra il villaggio e la città; lo che si risolve anche nella differenza tra l'industria indigena e l'introdotta per commercio. I vasi etruschi e l'*aes grave* trovati a Sanpolo, se ne togli il frammento figurato, rappresentano un insieme d'oggetti identici ai rinvenuti come stranieri nella necropoli albana.

Se non è temeraria la mia ipotesi, molto probabilmente la necropoli arcaica albana sarà coeva per lo meno nella sua parte più recente alla parte più antica della necropoli etrusca di Marzabotto, la quale, secondo che rivelano i monumenti venutine alla luce, non può dirsi anteriore all'epoca, nella quale Demarato iniziò il grande svolgimento dell'arte ceramica etrusca [2]. Corrisponde perciò incirca al periodo etrusco nella Roma reale dei tempi di Tarquinio Prisco e Servio Tullio.

§ IV *Riassunto dei dati già noti intorno all' epoca del seppellimento vulcanico della necropoli albana.*

Nella ricerca dei dati i quali ci facciano intravedere il posto cronologico della necropoli albana, non dobbiamo fondarci unicamente sui confronti cogli etruschi monumenti. Le tombe albane furono sepolte dal vulcano laziale; ed è nella storia di questo e negli strati da esso accumulati che possiamo trovare un elemento preziosissimo per la nostra ricerca. Da questo nuovo capo d'analisi, se non sarà stimata quasi del tutto stabilita la sopraesposta mia ipotesi, certamente però apparirà tanto grave e verisimile da non poterla

[1] Chierici *Antichità preromane nella provincia di Reggio nell'Emilia* p. 17.

[2] Gozzadini l. c. p.

ripulare ardita e temeraria. Dovrà insomma da questa analisi risultare o certo o molto probabile, che l'ultimo seppellimento della necropoli albana avvenne circa i tempi di Roma reale dominata da re etruschi come Servio Tullio.

Ma prima di parlare dell'epoca storico-geologica del predetto ultimo seppellimento, debbo ricordare ai lettori, come l'esperienza sì dei trovamenti fatti nel 1817 come dei posteriori e finalmente la mia costante senza veruna eccezione, ha dimostrato che i vasi della famiglia ceramica laziale sepolti dagli strati vulcanici si trovano mai sempre nella cenere sciolta o nell'argilla, secondo i luoghi diversi. Lo strato contenente i vasi è unicamente il secondo nella serie stratigrafica ed è immediatamente sottoposto alla superficiale crosta di peperino, la quale forma uno strato da 50 centimetri a circa un metro di spessore. Sicchè veramente nell'immenso numero di scoperte a me note, oltre le pubblicate nel 1817, le sole ultime due eruzioni del cratere albano hanno relazione colle arcaiche stoviglie. Questo è quanto io so circa la posizione geologica del vasellame. Ma il sig. Luigi Ceselli nel sopracitato suo lavoro sull'arte ceramica primitiva nel Lazio distingue tre diversi punti della serie degli strati nei quali dice d'aver trovato i nostri vasi e perciò tre epoche anche distinte dell'arte dei figuli latini [1]. Una sì importante novità, quantunque non sia impossibile, meritava più che la nuda e vaga affermazione del Ceselli. La scienza in siffatta novità che contradice alla passata ed alla contemporanea esperienza, ha bisogno di conoscere l'esatto resoconto dei dati indicatori della triplice classificazione, e dei diversi strati che le con-

[1] Ceselli l. c. p. 8.

tenevano. Quindi per amore dello svolgimento della scienza io invito il ch. sig. Ceselli a fornirci i dati da lui raccolti, e ad indicare i luoghi colle relative sezioni geologiche nei quali egli rinvenne la preziosa distinzione dei tre periodi geologico-ceramici del Lazio.

. . . Venendo ora alla ricerca storico-geologica sembrami opportuno incominciare dal ripetere quello che nei due rapporti già da me pubblicati ho detto intorno alla ricerca della età, con la circospezione dovuta alla gravità della quistione trattata con scarsità di elementi. Nel primo di essi, dopo aver dimostrato come il seppellimento della nostra necropoli era dovuto a due fra le ultime eruzioni del terzo periodo della vita vulcanica laziale in attività nel cratere del lago albano, ecco le parole colle quali chiusi la trattazione relativa alla storia del vulcano nei tempi storici della Roma primitiva: « Più che alla esatta fede « storica delle riferite narrazioni degli scrittori io « mi fido alla decisiva testimonianza delle religiose « tradizioni romane. Livio rammenta il rituale pre« scritto, che quante volte *idem prodigium* (cioè le « pioggie di sassi, durate più giorni, simili a gran« dine con voci e rumori sotterranei) *in monte Albano « nunciaretur, feriae per novem dies agerentur*. Cotesta « religiosa istituzione adunque suppone una serie di « fenomeni di natura vulcanica nel monte albano nei « tempi romani....... Che poi le eruzioni dell' epoca « romana sieno quelle istesse che noi abbiamo enume« rato sopra i nostri vasi non vorrei precocemente nè « affermare nè negare. Molti argomenti ora militano in « favore e contro: ulteriori studii scioglieranno il que« sito.....: tenteremo cioè di ricercare se dalle ceneri « di quest'antico vulcano ora risorgano i *prisci Latini*

« abitatori del *rude Latium* [1]. » A questa conclusione del primo mio rapporto aggiungeva nel secondo i risultati delle nuove scoperte. Le quali avendomi posto sotto occhio un nuovo fatto geologico-vulcanico ed idraulico avvenuto sulle nostre laziali stoviglie, cioè l'inondazione contemporanea all'eruzione nel luogo della abitazione in riva al lago del *Caput aquae Ferentinae*, mi porgeva il destro di riconoscere con molta probabilità in quel fenomeno un disastro ricordato dall'Alicarnassense. Il quale narra di Allodio re di Alba, che essendo nemico della religione ed ingrato agli Dei fu da questi punito con un terribile uragano ed una pioggia di fulmini donde seguì una spaventosa inondazione che distrusse la sua dimora situata sulle rive del lago [2]. A tale spontaneo ravvicinamento fra il fatto storico e le tracce geologiche del medesimo rinvenute sul luogo io soggiungeva: « Dionigi applica la memoria di questo « fatto al lago albano, ma non sarà da trasferire tale « memoria al lago del *Caput aquae?* e quando ciò « fosse vero, sarebbe deciso aver noi fra le mani i « monumenti di Alba. È troppo grave tale conseguenza, « perchè io l'affermi o la respinga immaturamente e « l'argomento esige, come ho detto da principio, ma- « tura discussione e serie riflessioni. Posso però in- « tanto concludere, che le scoperte novelle favori- « scono il pensiero, col quale conchiusi le mie parole « l'anno passato, che cioè nel vasellame seppellito dal « vulcano albano un giorno forse riconosceremo le « stoviglie che usarono i prisci latini. »

Questo riservato mio linguaggio di fronte ad una ardua ed importante quistione sembrò al ch. prof. Ponzi

1 *Primo Rapporto* p. 44.
2 Dionigi d'Alicarnasso I, 71.

troppo timido e vago, e sopra tutto non conducente a bene definire l'età della necropoli e delle stazioni arcaiche albane. Della quale osservazione io mi tengo onorato, perchè troppo più mi dispiacerebbe di essere stimato avventato. Quindi il lodato professore in due articoli [1], mentre loda e ripete le mie osservazioni, stabilisce quello che io non volli definire, che cioè le memorie registrate da Tito Livio, mentre provano con certezza che l'attività del vulcano durava ai tempi di Roma reale, non possono però in modo veruno essere attribuite a vere eruzioni. L'eruzioni esser cessate coll'ultimo strato di peperino e questo dover essere anteriore alla fondazione di Roma, quindi il seppellimento completo dei nostri vasi datare da tempi incerti avanti la fondazione di Roma, quantunque contemporanei alla civiltà etrusca. Questa medesima opinione egli continuò a sostenere nella citata discussione del 24 Febbrajo di quest'anno [2]. Ma se io non volli decidermi a stabilire questo dato, anche esso assai vago, fu appunto perchè molti indizi mi davano già a divedere che probabilmente le eruzioni albane seppellirono la arcaica necropoli non prima di Roma, ma molto dopo la sua fondazione; non volea d'altronde appoggiare a dati poco positivi ed a studi incompleti una conseguenza di tanto rilievo.

§ V. *Trovamenti dell'aes grave librale negli strati vulcanici laziali.*

Le ricerche e gli studi degli anni successivi alla pubblicazione dei due miei primi rapporti mi hanno sempre più confermato l'opportunità di quel mio ri–

[1] Vedi sopra p. 239 n. 2.

[2] *Bull. dell'Inst.* marzo 1871 p. 42.

serbo, ed oggi mi sembra chiarissimo dovere assegnare al più all'epoca suddetta di Roma reale il seppellimento vulcanico delle stoviglie e necropoli di Albano.

Due ordini di ricerche e di scoperte collimano a tale conclusione, per ciò che riguarda il vulcanismo, in perfetta concordia coi dati monumentali sopra esposti ed ai quali infine anche altri aggiungerò.

Primieramente studiando con diligenza la parte storica del vulcanismo laziale ho già dimostrato nell'articolo pubblicato nel Marzo ultimo [1], ed assai più ampiamente ho svolto nelle sopra citate dissertazioni, che il sistema vulcanico laziale ha eruttato non leggermente fino a tempi recentissimi di Roma; cioè per lo meno fino al secolo sesto dopo la sua fondazione. Quindi nulla storicamente osta all' ammettere le eruzioni ultime dei peperini, le quali seppellirono la necropoli arcaica, essere avvenute all'epoca da me fissata.

Secondariamente alla ricerca storica corrisponde un dato fisico-monumentale, la scoperta cioè finora incertissima, ora divenuta positiva di monete spettanti all'asse librale romano dentro e sotto la roccia del peperino. Le monete impastate o sepolte da tali rocce esigono che la eruzione e formazione delle medesime sia avvenuta dopo la coniazione di quel valore commerciale.

Il primo sentore che io ho avuto di tal genere di scoperte, mi venne suscitato dall'osservare, che uno dei più antichi quadrilateri latini segnati coll'impronta del fulmine fu visto nel 1819 presso il sig. Giuseppe Carnevali di Albano [2]. Questo amatore di antichità rac-

[1] Vedi sopra p. 240.

[2] Mommsen *Histoire de la monnaie romaine* Édit. française par le duc de Blacas p. 178 nota 2.

colse esclusivamente le stoviglie rinvenute sotto il peperino, delle quali egli fu l'unico quasi incettatore fin dal primo loro apparire al mondo scientifico nel 1817. In quegli anni egli si diede a ricerche continue, e molto spese, perchè quanto si rinveniva sotto il peperino nella regione del Pascolare di Castel Gandolfo, tutto fosse dalla sua collezione raccolto e conservato. La data del 1819 e la persona del Carnevali furono per me le ragioni di sospettare, che il quadrilatero col segno del fulmine provenisse dalla necropoli albana. Non ho però mai manifestato questo mio sospetto, il quale senza altri confronti sarebbe ragionevolmente apparso un vero sogno.

Nel 1848 il P. Marchi di ch. mem. acquistò per il Museo kircheriano un tesoretto di monete primitive e di *aes rude* trovato presso l'Ariccia, che si disse allora rinvenuto sotto il peperino o dentro un masso di tal roccia. Ma poichè questo fatto non fu allora pubblicato e la notizia per me pendeva da verbali tradizioni nè, ch'io sapessi, v'era relazione veruna fra il tesoro e le stoviglie laziali, non mi ero fin ad ora giammai affrettato ad appurare le vere circostanze del trovamento, senza però perder di vista il fatto che prevedeva poter divenire un giorno importantissimo.

Nel 1865 il ch. P. Garrucci ebbe notizia che cinque anni prima, cioè nel 1860, nei lavori della ferrovia tra Genzano e Civita Lavinia era stato rinvenuto un semisse compreso entro il peperino. Della quale scoperta avendo reso consapevole il duca di Blacas, questo dotto cultore della antica numismatica si diede col Garrucci a mille indagini per verificare il fatto; e si disponeva eziandio a spendere qualsivoglia somma per tentare un simile trovamento. La morte del compianto duca sospese le indagini, ed anche la notizia di que-

sto fatto rimase momentaneamente incompleta: forse il ch. P. Garrucci avea in animo di chiarirla.

Intanto nel 1868 avvennero presso la via Appia le scoperte di vasi laziali nella vigna Evangelisti; le quali io pubblicai. In quella edizione io non feci motto della notizia allora poco credibile del trovamento di monete spettanti all'asse librale unita ai vasi della famiglia arcaica albana. Uno dei lavoranti presenti alla scoperta mi assicurò, che fra li vasi erano state rinvenute grosse monete rotonde; dalla cui descrizione era chiaro che si trattava di semissi del sistema librale. Per quanta diligenza io abbia adoperato, non ho potuto verificare meglio la narrazione del lavorante, quantunque abbia potuto acquistare una parte del vasellame. Ciò solo fu per me assai notabile, che in quel tempo medesimo comparvero nel commercio degli antiquari parecchi semissi dell'asse romano, uno dei quali fu visto dal ch. P. Tongiorgi. Questi osservò che quel semisse era stato sepolto entro una fina terra giallastra, che fortemente aderiva agli incavi fra i rilievi dell'impronta. Terra giallastra è appunto la cenere entro la quale giacciono i vasi laziali e segnatamente quelli della vigna Evangelisti; sicchè la coincidenza del tempo, della qualità della moneta e dell'apparenza della terra mi determinò di fare ogni sforzo per certificare la verità di tutta questa serie di incertissimi trovamenti.

È chiaro che nulla più dell'esposto qui sopra ho potuto verificare intorno alla scoperta del 1819 e del 1868. Ma non così delle altre due, che invece sonosi accresciute, essendosene loro aggiunta una terza; che unita alle altre citate fa ascendere a cinque il totale

Secondo rapp. p. 29.

delle scoperte di tal genere; numero al certo meritevole della attenzione dei dotti.

Per la scoperta del 1848 ho trovato, che una quistione sorta tra il comune di Ariccia ed il principe Chigi, proprietario del terreno, diede luogo ad un carteggio e perizie e studi; i quali formano una copiosa raccolta di documenti nell'archivio provinciale della Comarca. Da questi documenti ho appreso non solo il luogo preciso ed il modo della scoperta (che fu l'allargamento della via della Cupella sotto l'Ariccia), ma eziandio i nomi dei lavoranti e degli altri intervenuti al lavoro, dai quali ho potuto imparare minuzie preziosissime del trovamento. Senza entrare nel difficile e spinoso resoconto delle indagini da me fatte, il risultato di queste fu il seguente. Per allargare la detta via situata in basso nel pendio del colle verso la valle aricina non lungi dal moderno gigantesco ponte, si tagliò il greppo sulla costa del monticello ed ivi fra la terra sottostante alla falda del peperino era ammonticchiato il tesoro monetale, composto di parecchi quadrilateri, molti semissi, qualche quadrante e molto *aes rude*. Fortunatamente l'*aes rude*, meno studiato al punto di vista della forma, non è stato troppo accuratamente nettato dalla terra e benchè sieno corsi 25 anni, essendo custodito sotto cristallo, conserva tuttora le tracce visibili ad occhio nudo, ma meglio colla lente, dimostranti essere stati quei metalli fra la cenere vulcanica dei colli albani, non fra la terra vegetale.

Ho poi potuto persuadermi dalle ricerche fatte sul luogo, che a distanza piccolissima dal punto ove giaceva il tesoro, circa cioè trenta passi verso il basso della valle ed entro al medesimo strato di cenere gialla argillosa, qualche anno prima della scoperta di che ragiono, fu rinvenuta grande copia del solito vasellame

latino grossolano e nerastro, che andò tutta rotta e dispersa. Dunque sono certo, che nel medesimo strato giacquero le stoviglie e le monete. Che se qui qualche lettore non volesse fare troppo assegnamento sopra queste mie indagini intorno alla stretta relazione fra il tesoro monetale e le stoviglie; sospenda pure il suo giudizio ed attenda il processo ed il fine del presente ragionamento. Ciò posto, ecco la descrizione del tesoro gentilmente comunicatami dal ch. P. Tongiorgi successore del P. Marchi nella direzione del museo kircheriano. Un' altra relazione identica a quella, che produco, ho rinvenuto nella sopra citata serie di documenti esistenti nell'archivio della provincia.

1. Quincusse con impronta d' uno scudo ellittico, tagliato in una faccia nella lunghezza e larghezza maggiore da una specie di croce aperta nel centro, nelle quattro estremità allargata a modo di cono; tagliato nell'altra faccia da un umbone somigliante ad un fuso che si prolunga a tutta la lunghezza dello scudo.

2. Altro quincusse somigliante uscito dalla fusione meno perfetto del precedente con difetto di metallo, onde alla sommità dello scudo l'aria e la luce passano da banda a banda [1].

3. Frammento di quincusse coll' impronta del parazonio da un lato e del fodero rispettivo dall'altro. Conserva l' impugnatura con una parte del parazonio in una faccia e la estremità del fodero nell'altra. È quadrato, e rappresenta le tre quinte parti dell' intero.

4. Altro frammento di moneta quadrata, con due delfini da un lato e un ramicello sfrondato dall'altro.

[1] Questo quincusse è nel gabinetto delle medaglie antiche della bibl. di Parigi.

È tronco nelle due estremità della sua lunghezza, ma poco vi manca all'intero.

5. Altro piccolo frammento che da un lato presenta come il tripode d'un candelabro ed è dall'altro senza impronta. La grandezza è minore del terzo dell'intero.

6. Asse con bifronte sbarbato nel diritto, testa di Mercurio a sin. nel rovescio. Si noti che il tesoretto nel momento della prima scoperta ne aveva almeno tre somiglianti.

7. Semisse con testa di bue a destra e prora di nave pure a d. S.

8. Trienti tre uguali con delfino e quattro globetti nel d., fulmine e quattro globetti nel r.

9. Quadranti due eguali con mano aperta e tre glob. nel d., due spole o grani d'orzo nel r. con glob.

10. Trentanove pezzi di proporzioni diverse ed informi di bronzo, i quali pare si debbano prendere per *aes rude* come ritrovati in un medesimo ripostiglio con le monete di *aes signatum* [1].

Non ragionerò sulla riunione in quel tesoro dei varî generi di moneta coll'*aes rude*, nè di quanto altro d'interessante archeologicamente fornisce quel gruppo monetale. Qui mi basta aver verificato le relazioni delle monete colla cenere vulcanica e delle monete coi vasi laziali, e data la descrizione della serie numismatica, alla quale esse spettano.

Passiamo ora alle indagini da me fatte sulla scoperta del 1860 nel territorio di Genzano. Non riferirò gli attestati procurati per uso del duca di Blacas fir-

[1] Non v'ha dubbio che questi pezzi di bronzo sieno vero *aes rude*. La riferita descrizione fu compilata nell'epoca della scoperta durante la suddetta quistione intorno alla proprietà.

mati da tutti i lavoranti presenti alla scoperta, ma piuttosto le verifiche ed il quasi processo da me fatto per chiarirne la realtà. Ho interrogato separatamente quasi tutti i lavoranti, che si trovarono alla scoperta, e fra questi ho trovati parecchi assai intelligenti: tutti hanno narrato nel medesimo modo il curioso rinvenimento. Identiche sono state anche le informazioni ricevute da cittadini colti e distinti di Genzano; i quali conobbero il fatto appena avvenuto e che ebbero fra le mani la moneta. Inoltre ho la relazione del signor Vincenzo Cartacci possessore della medesima fin quasi dal momento del primo suo trovamento. Finalmente il signor can. Lestini, amatore di antichità e collettore anche esso di monete, mi ha assicurato essere lui stato il primo a ricevere il nostro *aes grave* dalle mani dei lavoranti ed averlo avuto con frammenti del peperino aderenti in più punti da ambe le parti in modo che rendevano poco discernibile l'impronta. Perciò egli con un coltello fece saltar via i pezzi del peperino reputando che il maggior pregio di quell'oggetto dovesse consistere nell'impronta monetale. Il predetto canonico ha anche osservato, che il peperino aderente era assai ricco dei soliti *granelli bianchi* ossia delle anfigeni farinose, delle quali infatti è assai ripieno lo strato indicato di s. Gennaro.

La moneta è un semisse con impronta di testa galeata da una parte e di testa nuda nell'altra, ed è rappresentato nella tav. d'aggiunta U n. 1. Appartiene ad una delle serie concordemente attribuite al Lazio [1]. Fu rinvenuta entro un masso di peperino, che fu spezzato dopo essere stato staccato dalla massa della roccia. La doppia impronta della moneta nelle pareti del

[1] Marchi e Tessieri *Aes grave* tav. VI 2; tav. VII 2 p. 47. Mommsen l. c. p. 196 pl. VIII, IX.

sasso spezzato fu vista da moltissime persone e tutti concordemente credendo importante solo l'oggetto rinvenuto riputarono inutile la conservazione delle impronte nel peperino. Quindi continuando lo spezzamento fu tutto il masso adoperato nei fondamenti e nell'interno dei piloni d'un ponte della ferrovia. Ma malgrado la perdita delle impronte, oltre le cose sopra riferite, sono tali i particolari da me verificati e tante le testimonianze oculari e tale l'indagine da me fatta sopra luogo con taluno degli stessi lavoranti, che mi è assolutamente impossibile trovar ragione di dubitare del fatto, il quale d'altronde non era nuovo, perchè meno chiaramente sì, ma pure erami stato d'altronde altra volta accusato. Pone il suggello alla evidenza della credibilità della scoperta fatta a S. Gennaro la seguente narrazione comunicatami dal sig. Vincenzo Cartacci che rivela un altra scoperta dell'istesso ordine. E perchè ne sia più genuino il racconto, riferisco le parole, colle quali egli ponevamelo in iscritto.

« Essendomi dedicato a raccogliere antiche mo-
« nete che trovansi nei territori di Civita Lavinia e di
« Ardea sin dall'anno circa 1846, nei primi anni
« che raccoglieva, mi avvenne di osservare quanto
« appresso.

« Nell'acquistare le predette monete ne rinvenni
« una, della quale non conobbi la provenienza, e che
« era compresa nel peperino. La moneta trovávasi già
« spogliata dal peperino in tutta la sua circonferenza,
« restando coperte le due facce portanti il conio.
« Allora io affine di conoscere la qualità della mone-
« ta, mi studiai di liberarla dal peperino da ambedue
« le parti. E facendo questa operazione, essendo la
« moneta sommamente alterata, perdetti la speranza di
« poterla determinare, per il che fu da me gettata nello

« scarto. Ricordo però di avere osservato, che l'alte-
« razione della moneta sembravami essere stata cau-
« sata da contatto con il fuoco. Inoltre osservai che
« il peperino addossato alla moneta era assai duro, e
« nell'apparenza della sua composizione mi sembrava
« precisamente quello che si è estratto per le costru-
« zioni della strada ferrata in seguito nel fosso di
« S. Gennaro.

« Tanto posso attestare per la pura verità, con-
« tento di cooperare con questo alle indagini scienti-
« fiche, nel tempo istesso che sento dispiacere di non
« avere conservato il monumento, e di non avervi fatto
« maggiore osservazione. »

Già nel più volte citato articolo del marzo ho reso conto dello studio da me fatto sul luogo della principale scoperta e forse anche di questa seconda, detto di S. Gennaro. Da quella relazione apparisce che la moneta era compresa entro una colata di peperino che avea occupato un letto di torrente o fiume e che era la penultima corrente vulcanica ivi scorsa. Dissi pure che non è chiaro nè facile decifrare, se quella pastosa corrente provenne dal cratere albano o da altro cratere succursale. Poco importa all'odierna ricerca il risolvere cotesto problema, poichè le monete rinvenute a S. Gennaro illustrando di tanta luce, ossia rendendo sempre più credibili le scoperte accusate in altri punti dove non può dubitarsi che il peperino provenga dal cratere albano, ed inoltre manifestandosi, come poscia meglio vedremo, una relazione diretta fra l'asse librale romano e le stoviglie laziali sepolte parimenti dalle eruzioni del cratere albano, rimane dimostrato di fatto che le ultime eruzioni di questo cratere avvennero dopo l'emissione dell'*aes grave* librale.

E qui concludendo le verifiche dei finora incerti

trovamenti d'*aes grave* fra le rocce vulcaniche laziali, senza più dilungarmi nella descrizione e nel processo delle singole ricerche, riassumo così i criteri, che inducono la certezza della verità del fatto. Sono cinque i trovamenti di moneta che si dicono fatti o sotto o dentro il peperino, due appartengono alla pasta della roccia e tre sembrano provenire da sotto. Disparità di luoghi, intervalli lunghissimi di tempo trascorso dall'una all'altra scoperta, cioè **1819**, **1846**, **1848**, **1860**, **1868**, diversità di relatori, niun interesse pecuniario nè ricercato nè ricavato da veruno degli scopritori; anzi la niuna importanza annessa da ciascuno di loro al curioso trovamento, sono altrettanti indizi della verità del racconto. Oltre a ciò abbiamo un dato evidente di certezza nel vedere che mentre nel Lazio sono senza numero i casi di scoperta di monete antiche d'ogni specie o d'ogni metallo, la relazione relativa al trovamento connesso alla roccia del peperino, si ha unicamente per queste cinque scoperte, le quali produssero sempre monete varie della medesima serie dell'*aes grave librale* primitivo, e precisamente di una delle serie corcordemente assegnata dai numismatici al Lazio. Talora comparvero quadrilateri librali, talora assi, semissi, trienti, quadranti, e fino forse l'oncia. Non può il caso aver accordato tempi diversi, luoghi diversi, persone diverse, nella relazione della scoperta della medesima classe di monumenti, ove innumerevoli se ne trovano, affine di preparare un inganno alle mie ricerche.

Ma porrà il suggello a tutta la serie degli indizi il ricordare la scoperta fatta dall'Abeken in un sepolcro arcaico presso Acqua acetosa [1]. Questa ci pone in

[1] Abeken *Bull. dell'Inst.* 1839 p. 85.

mano il filo della relazione diretta di contemporaneità fra la famiglia ceramica laziale e le monete del sistema librale romano. Il citato autore narrando gli scavi fatti nell'anno 1839 ad Acqua acetosa presso Vallerano al di là della basilica ostiense, nella regione cioè del primitivo Lazio, descrive la scoperta di una tomba sotterranea scavata nel tufo. Era questa composta di tre stanze l'una all'altra successive, nella terza delle quali trovossi grande copia di vasi tutti neri. Fra tali stoviglie si distinguevano molti fittili assolutamente identici ai raccolti dal Carnevali in Albano; uno dei quali conteneva un sestante del sistema dell'*aes grave* romano pesante una oncia e mezza. La moneta nel dritto avea l'effigie di un tridente e nel rovescio una lancia con i due punti. Questa scoperta pel caso nostro non ha bisogno di ragionamento nè di ulteriore indagine diretta a dimostrare, che in quel sepolcro furono in pari tempo deposti i vasi della nota famiglia laziale con il sestante di bronzo. Ne scende quindi necessaria la conseguenza della contemporaneità di ambedue i manufatti. Si noti poi come la descrizione del vasellame fattaci dall'Abeken corrisponda a quanto io trovo sotto gli strati del peperino nella necropoli albana. Egli osservò che i vasi erano tutti neri e fra questi distinguevansi i laziali. Non v'erano vasi figurati, nè altro genere di stoviglie. Dunque era una tomba fornita di suppellettile simile a quella dei *dolii* della collina, dove i vasi latini sono mescolati con i neri provenienti dall'Etruria.

Dopo tutto ciò lascio considerare al lettore, quanto dovremmo stimare probabile il trovare le monete dell'asse librale romano negli strati del peperino o sotto di esso, se pure non avessimo alcun sentore di tal trovamento. Ma avendone verificati con più o meno

di certezza parecchi rinvenimenti, taluno dei quali ragionevolmente non può essere messo in dubbio, sembrami abbastanza fatta la luce, che ci guida a concludere l'*aes grave* e la famiglia ceramica laziale (almeno nel suo ultimo periodo) essere stati contemporanei. E perciò la necropoli arcaica albana potè senza dubbio essere sepolta dal vulcano non solo ai tempi di Servio Tullio ma anche assai dopo.

E qui non sarà inutile l'aggiungere un altro fatto da me osservato negli scavi intrapresi l'anno scorso in Palestrina. Tutti sanno, quale copia di ciste vasi figurati, ori ed ogni maniera d'oggetti d'arte la necropoli prenestina ci abbia restituito. Fra tanti monumenti comparvero tre vasi, che io conservo, della famiglia ceramica laziale. È inoltre certo che i vasi rozzi del Lazio sono più volte comparsi nelle ricche necropoli etrusche. Io non insisterò troppo su queste mescolanze di monumenti, intorno alle quali non avendo potuto coi miei occhi verificare il modo di giacitura e le altre circostanze tutte della loro topografia, potrei nel difetto di queste osservazioni aver perduto i dati dimostranti forse l'anteriorità del vasellame laziale agli altri monumenti, insieme ai quali esso tornò alla luce. Ma riflettendo alla contemporaneità della scoperta ed alla coincidenza dei luoghi, ove giacevano i rozzi vasi, con i monumenti d'arte migliore, e paragonando questo dato con le scoperte di vasi etruschi fatte sotto il peperino, e finalmente con le testè descritte relazioni tra quei fittili e l'*aes grave*, mi sembra vedere un cumulo d'indizi che si rischiarano vicendevolmente e conducono alla stessa conclusione. Tutto concorre a farci riconoscere nel popolo latino contemporaneo alle eruzioni ultime del peperino un popolo rozzo ed isolato (forse anche da fisiche condizioni del suolo), circon-

dato attorno da popoli assai più di lui civili ed industriosi. Riconosciamo insomma il *rude Latium* ed i *prisci Latini* ricordati dai classici scrittori di Roma.

Ma checchè sia di queste ultime riflessioni, pel fatto dell'*aes grave* diviene vieppiù manifesto non essere stato temerario il ravvicinamento cronologico da me fatto fra la necropoli etrusco-felsinea di Marzabotto e l'arcaica albana. Nelle sepolture di Marzabotto, come sopra ho detto, apparve molto *aes rude*, un solo quadrilatero coll'impronta del fulmine e neppure giammai un asse rotondo librale od una frazione qualunque del medesimo [1]. Dunque abbiamo nelle stoviglie laziali perfino indizi di più recente età. Pende in somma la data delle eruzioni vulcaniche e dell'abbandono della necropoli albana dall'epoca precisa da assegnare alla comparsa del sistema librale dell'asse. Ma intorno a questo punto non ripeterò le opinioni varie dei numismatici più eminenti, perchè abbastanza furono da me e dagli altri colleghi svolte e ragionate nella discussione più volte citata del Febbraio passato. E poichè l'accordo completo dei dotti e l'evidenza assoluta non si è ancor raggiunta su questo punto della scienza numismatica, non credo opportuno spendere ora intorno ad esso altre parole. Se l'opinione del Mommsen, per la quale militano veramente gravissime ragioni, fosse irremovibilmente stabilita, i nostri monumenti scenderebbero fino intorno al terzo e al quarto secolo di Roma. Secondo altri parimenti dotti ed illustri scrittori potremmo salire fino ai tempi di Servio Tullio; ma nell'uno e nell'altro caso la necropoli e le stoviglie albane, per quanto arcaiche le vogliamo supporre, debbono però ad ogni modo perdere l'appellativo loro assegnato finora di monumenti preistorici.

[1] Gozzadini *Ultime scop.* ecc. p. 39, 40.

§ VI. *Relazione topografica d'uno dei predetti trovamenti dell'aes grave con una stazione neolitica.*

Nel fare le indagini e gli studi sul luogo della scoperta dell'*aes grave* librale rinvenuto a S. Gennaro presso Genzano concordemente mi è stato assicurato da più d'uno dei lavoranti scarpellini, i quali rinvennero la predetta moneta, che ad essi non recò stupore il trovarla entro la roccia, perchè non era per loro un caso nuovo il vedere bronzo entro quello strato. Uno di essi mi assicurò averne lungamente conservato un masso somigliante ad una testa con la zanza peperinacea ed averlo poi gettato via. Altri scarpellini genzanesi mi hanno mostrato come facilmente avvenga loro di trovare alla base del peperino sul terreno sottostante, massime nel fosso ove scorre l'acqua, frammenti di pietra focaja. Siffatte scaglie di silice, delle quali ho avuto parecchi saggi, sono senza dubbio i resti di una lavorazione d'armi neolitiche, perchè tali appariscono nelle forme dei tagli. Annetterei poca importanza ai trovamenti delle focaje ed alle scoperte vagamente narrate dei bronzi, se gli uni e le altre non mi coincidessero con altri fatti meglio osservati.

Il valente ingegnere sig. Pacifico Di Tucci di Velletri, intelligente amatore dei nostri studi e cercatore istancabile di manufatti primitivi, più volte mi avea additato le cave di S. Gennaro come luogo, nei cui dintorni dovea esistere una stazione neolitica. In gran numero colà comparivano i resti della lavorazione antica della focaja, e moltiplicate le ricerche vi apparve eziandio un frammentino di bronzo, poi qualche pezzo di evidente *aes rude* e finalmente frecce e nuclei neolitici, dei quali nella tavola sono delineati i campioni

(fig. 4, 5, 8.). Le osservazioni del Di Tucci lo condussero fino a definire i limiti dell'area dalla quale uscivano questi resti dell'industria primitiva, che trovò non oltrepassare incirca il chilometro quadrato nel campo detto di S. Martinella sulle sponde del fosso di S. Gennaro. Recatomi io sul luogo, non tardai a verificare coi miei occhi, come il suolo sia sparso delle scaglie silicee antiche e che sono materia al tutto estranea alla natura vulcanica di quelle colline. Inoltre osservai, che l'area conspersa di quell'avanzo neolitico era situata in una pianura sulle sponde d'un bacino stato ripieno di acqua. Anzi è ivi evidente esser stato in quel punto un vasto lago formato dalla dilatazione delle acque correnti, il cui residuo odierno è il rigagnolo di S. Gennaro. La condizione topografica adunque è precisamente quella che l'esperienza ci ha mostrato essere stata la ricercata per le stazioni umane primitive, in riva cioè dei corsi di acqua. Sembrami una notabile ed importante coincidenza, che questa stazione, della quale abbiamo indizi non solo dell'epoca della pietra ma eziandio di quella del bronzo rappresentato massime dall'*aes rude*, disti appena 500 metri dal luogo ove fu trovata la moneta d'*aes grave* nel peperino, e che sovrasti precisamente a quella corrente di peperino, della quale dissi sopra aver essa occupato il letto d'un fiume. È in questa medesima corrente pietrificata che, oltre la moneta i lavoranti scarpellini di Genzano asserivano esser stata cosa piuttosto facile l'incontrare pezzi di bronzo. Le selci tagliate rinvenute sulle sponde del bacino fuori del peperino e nel fondo di quello sotto quella roccia, indicano abbastanza che l'uomo ivi lavorava la focaja prima che il torrente di fango vulcanico corresse nel letto del fiume. Riuniti questi indizi non mi si potrà

certamente negare una assai probabile relazione di provenienza per la moneta dal centro abitato, che ci dà i resti dell'industria neolitica e del bronzo medesimo. A questo non lieve cumulo di indizi, i quali ci additano in quel punto un antichissimo centro abitato, corrisponde un'altra scoperta monumentale da me fatta sull'istesso luogo. Nel mezzo del bacino sorge un' isoletta ora rivestita da folta macchia: avendola io esplorata per quanto mi è stato possibile fra i cespugli e gli alberi, vi ho trovato gli avanzi e le traccie di un recinto a grandi massi parallelopidedi di peperino che doveano costituire un muro della foggia appellata etrusca. Se questo recinto nella sommità dell' isoletta abbia circondato un abitato od un luogo sacro, non ho dati per definirlo, ma la condizione primitiva insulare del luogo e la contiguità della stazione neolitica danno a quel recinto anche esso assai antico un evidente legame col più antico centro d'umana dimora, ed al tempo stesso formano un dato di più per riconoscere in quella località il punto donde proviene l'*aes grave librale*.

Non è finalmente senza importanza fra i criteri di credibilità della scoperta della moneta l'averne eziandio trovato con tanta probabilità il luogo, donde potè cadere ed essere involta la moneta nella corrente di fango vulcanico.

Ma qui taluno potrebbe osservare che la relazione topografica non può costituire veruna prossima relazione cronologica fra l'*aes grave* e l'epoca neolitica, dalla quale esso deve necessariamente assai distare.

Intorno a ciò premettiamo che non saprei ancora definir in quale proporzione l'uso della pietra sia durato dentro il periodo del bronzo e dentro il periodo del bronzo monetale e dell'*aes grave*; nè saprei pure approssimativamente intravedere, quanto tempo prima

della comparsa del bronzo nella industria abbiano gli abitanti del Lazio adoperato la sola pietra per i loro utensili. Solo non posso dubitare della esistenza di un periodo laziale unicamente litico (checchè ne dica chi vuole impugnarlo) e della esistenza di un altro periodo, nel quale non solo e pietra e bronzo hanno insieme contemporaneamente dominato nell'industria, ma l'uso della pietra ha accompagnato lo svolgimento dell'arte metallurgica fino al suo salire ad opere d'estetica ed al servire di moneta regolare e definita, come è l'asse librale.

Niuno può dubitare della contemporaneità d'uso dell' *aes rude* e dell' *aes grave:* se non ve ne fossero altri esempi, basterebbe il tesoro dell' Ariccia sopra descritto a dimostrarlo ad evidenza. Nè meno è oggi evidente che l'*aes rude* si trova spessissimo con le armi in pietra. Le necropoli etrusche di Marzabotto e quella della Certosa di Bologna ne hanno dato parecchi esempi [1]. La stipe delle acque di Vicarello, da me illustrata intorno a questo punto, ha fornito un esempio luminoso di contatto immediato fra le selci tagliate e l'*aes rude* [2]. Nel territorio di Perugia, nel luogo istesso ove abbondano le armi in silice, si trova insieme l'*aes rude* [3]; altrettanto avvenne nel caso nostro di S. Martinella presso S. Gennaro nel territorio di Genzano. Nelle sopracitate necropoli etrusche l'*aes rude* e la pietra si trovarono con i più squisiti lavori dell'arte, con oggetti di oro e con vasi bellissimi, sicchè non può dubitarsi che nell'Etruria, allorchè l'arte era in fiore, dentro non so quali limiti, usavasi anche tuttora la pietra focaja.

[1] Gozzadini l. c. p. 42 Zannoni *Relazioni sugli scavi della Certosa.*

[2] *Secondo rapp.* p. 20.

[3] Bellucci, Giuseppe, *Avanzi dell' epoca preistorica nell'Umbria.*

Ma nelle citate necropoli di Marzabotto e della Certosa oltre l'*aes rude* non comparve altra moneta finora che un quadrilatero; l'asse rotondo in quelle necropoli non si trovò giammai.

Ma ciò che non si verificò nell'Etruria circumpadana fu rinvenuto a Sovana nell'Etruria propriamente detta. Il Gamurrini descrive una località, ove abbondano oltremodo le armi in pietra, e dove se ne trovano sovente entro i sepolcri etruschi; in uno dei quali una volta vide egli un asse rotondo librale romano deposto insieme ad un coltello in silice [1]. Si noti, come e nella tomba di Sovana e negli altri descritti trovamenti si tratti non solo di frecce, ma eziandio di coltelli. La freccia come oggetto che si perde lanciandola, ha dovuto più lungamente durare silicea nell'uso, perchè fatta in materia di minor valore. Ma il coltello come utensile molto necessario, assai presto ha dovuto esser fatto col bronzo. Quindi l'uso della pietra nel coltello, tranne il caso di rito religioso, deve essere stato sollecitamente abbandonato.

Ma se soltanto un rito religioso funerario avesse conservato lungamente in uso la pietra che rinveniamo nei sepolcri, dovrebbe questo rito verificarsi in assai più grande numero di casi e non apparire eccezionalmente fra la varietà degli utensili sepolti col defonto. Oltre a ciò l'esser il più sovente le armi in focaja unite all'*aes rude*, che è la più antica manifestazione della moneta, e ciò non solo nei sepolcri ma eziandio nelle stazioni neolitiche, mostra che non il rito ma la trasformazione dell'industria ha mescolato i tipi di due stadi diversi dell'arte. In ogni modo o sieno i riti religiosi o sieno i contatti di due industrie, è sempre

[1] Gamurrini *Antologia di Firenze* 1868 Maggio.

verò, che il trovamento simultaneo dell'*aes rude*, della pietra neolitica e dell'*aes grave librale* verificatosi tante volte nell'Etruria, riflette luce sulle scoperte di S. Gennaro nel Lazio e ci autorizza a connettere insieme i medesimi tre generi d'oggetti al punto di vista cronologico, come li connette insieme la coincidenza della topografia e dentro certi limiti eziandio li riunisce la geologia del luogo. Lascio considerare al lettore quanto tali scoperte che si fanno nel Lazio e nell'Etruria, illuminino le quistioni e le ricerche che facciamo sui passaggi dell'industria dalle epoche appellate preistoriche alle istoriche nelle nostre contrade.

M. S. de Rossi

TESTA D'EFEBO

(Mon. dell'Inst. vol. VIIII tav. XXXVI; tav. d'agg. V)

La testa d'efebo pubblicata sulla tavola XXXVI dei Monumenti fu trovata a Roma ed appartiene ora agli eredi del signor Abbati. Ho potuto studiarla in un gesso presone, quando le parti mancanti, il naso quasi intero e scheggie delle labbra, non erano ancora ristaurate. E benchè nel mio attuale soggiorno a Vienna mi manchi l'occasione di istituire i necessari confronti, non mi sono ricusato al desiderio della Direzione di accompagnare la suddetta tavola incisa già fin dall'anno 1866 d'alcune osservazioni, le quali però vorrei fossero riguardate come affatto provvisorie.

L'avanzo visibile sul vertice rassomiglia ad un appoggio che riuniva colla testa qualche oggetto postovi sopra e mosse lo Helbig, quando propose la testa nel-

l'adunanza de' 16 Dicembre 1866 (*Bull.* 1867 p. 33), a congetturare che appartenesse ad una statua di Dioniso in riposo colla mano messa sul vertice, la quale opinione però, a quel che pare, fu più tardi da lui abbandonata (cf. *Bull.* 1869 p. 75). Non saprei interpretare meglio dello Helbig quell'avanzo, nè trovo una spiegazione, di cui siano sostenibili tutte le conseguenze. Non mi è nota veruna testa attestata in maniera sicura come appartenente a Dioniso che rassomigli abbastanza alla nostra per farla credere anch' essa di Dioniso. E se si volesse riferire ad Apollo, vi s'incontra la stessa difficoltà. Non mi resta di fatti che annoverarla alla serie di varie teste giovanili con tenia nei capelli che siamo soliti di riguardare come frammenti di statue di vincitori nei diversi agoni, o che in siffatte statue troviamo ancor conservate. Come confronti mi si presentano una testa di Bologna ed un'altra di Cassel che per la prima volta furono raffigurate e discusse nelle mie *Beiträge zur Geschichte der griechischen Plastik* tavv. I. II. Quanto più importante si è il posto che tal concetto occupava nella plastica antica, tanto più si dovrà fare un esame comparativo di dette teste e statue e cercare sempre di nuovo di distinguerne l'epoca, la scuola e gli autori, problema che non si potrà risolvere se non coll'aiuto d'una ricca collezione di gessi. Per quanto posso congetturare in assoluta mancanza d' un tal ajuto, la testa Abbati si dovrà assegnare incirca agli anni 400–350 a. C. e probabilmente alla scuola attica. In ogni caso appartiene ad epoca più recente di quella, in cui fu ideata la testa bolognese. Per provare ciò voglio soltanto notare che in questa, quando si guarda di proffilo, sporgono molto più forte la fronte ed il naso, la qual formazione si osserva generalmente negli esemplari dello stile così

detto severo delle pitture vascolari, i cui gruppi diversi non debbono trascurarsi in tali ricerche. Dell'influenza di Lisippo la testa Abbati non mostra ancora traccia veruna.

In ogni tentativo di fissar approssimativamente l'epoca di un monumento resta in fine la quistione, se esso sia originale o copia antica. Si noti che della testa in discorso un altro esemplare esisteva in Augusta Trevirorum, ove un frammento della parte destra (capelli con tenia, orecchio, occhio e guancia) fu scavato in vicinanza d' un torso d' Amazzone, al quale però certamente non apparteneva. L'identità che dalla pubblicazione fattane nei *Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinland* IX (1846) tav. V 2 si può soltanto congetturare, vien resa sicura da Boetticher *Verzeichniss der Abgüsse antiker Werke in den Königl. Museen* Berlino 1871 p. 485 n. 797. Nel frammento di Treveri si osserva là ove l'orlo inferiore della tenia si confonde coi capelli, la stessa cruna, quale nell'esemplare Abbati è perfettamente conservata sulla superficie della tenia a sinistra, mentre nel luogo corrispondente della parte destra non si riconosce tanto bene. Che scopo queste cose abbiano avuto, non saprei affermare.

—

Sulla tavola d' agg. *V* si propone una testa del Museo di Dresda appartenente alla stessa classe cui ho assegnato la testa Abbati, in riproduzione megliore che non fu quella data nell'*Augusteum* di Becker (tav. LVII 1). Che essa sia una ripetizione d' una testa di Cassel mentovata di sopra, fu già da me osservato nel libro citato 2. ed. p. 3 nota 2. È una replica di minor pregio ed offre all' esame appena qualche inte-

resse peculiare. La supposizione, aver queste teste formato parte di statue d'un giovane occupato di cingersi la chioma della tenia, vien confermata dalla notizia di Boetticher (l. c. p. 419 sg. n. 714. 715), che cioè la testa di Cassel corrisponde perfettamente a quella del diadumenos Farnese, ora nel Museo britannico, se non che questo è eseguito in proporzioni minori. Sulla forma del cranio nella testa di Cassel e nella replica di Dresda notevole per la sua lunghezza ha recentemente trattato di nuovo lo Stephani nel *Compte-rendu pour l'année* 1868 p. 99 sg. Anche ciò ci richiama alla mente delle ricerche che ancora non furono condotte a termine.

A. Conze

INDICE DELLE MATERIE

I. SCAVI E TOPOGRAFIA

II. MONUMENTI

TAVOLE D'AGGIUNTA.

A. B. C. Vasi fittili inargentati provenienti d'Orvieto.

DE: Sarcofaghi rappr. le Muse; *a* in Villa Paoca, *b* in Villa Medici.

F. Vaso ceretano nel Museo di Schwerin: mito di Lino.

G. H. I. Vasi rappr. scene comiche; G I nel Museo di Napoli, H nel Museo di Mosca.

K. Olla chiusina rappr. la morte d'Orfeo.

L. Alfabeti etruschi di Chiusi.

M. Collo dell'anfora canusina rappr. il funerale di Patroclo.

NO. Rovescio della stessa anfora.

P. Rovescio del collo.

Q. Coppa di Villanuova.

R. Impronta di forma ateniese.

S. T. Medusa Ludovisi.

U. Nuova tomba scoperta nella necropoli arcaica albana - *Aes grave* rinvenuto dentro il peperino laziale - Frecce in silice trovate presso il medesimo.

V. Testa d'efebo, esistente nel Museo di Dresda.


FINE ARTS LIBRARY
3 2044 034 876 219

Ann. d

Tav. d' agg. H

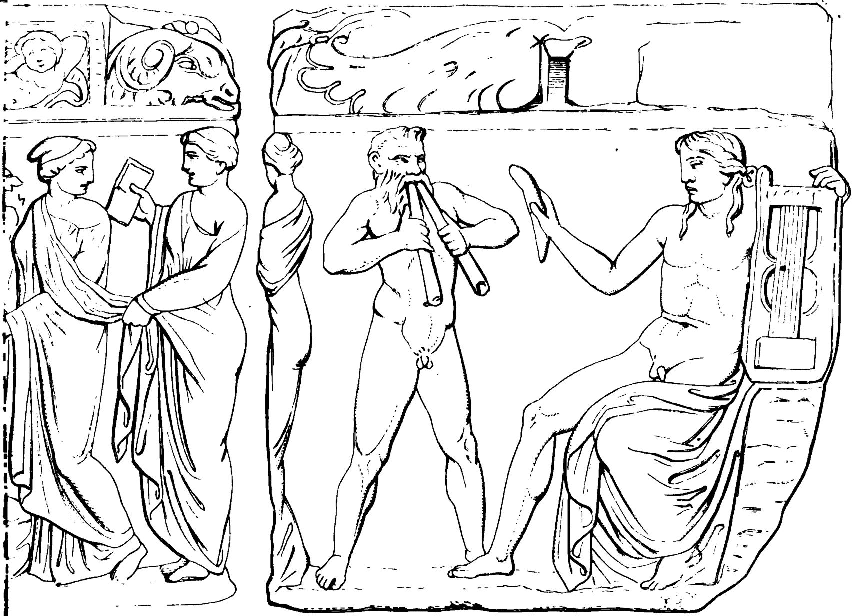


Ann. d. I

Tav. d'agg. C.

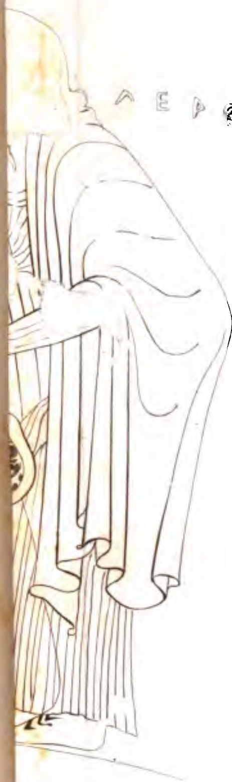


A



a.







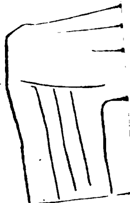
Ann. dè





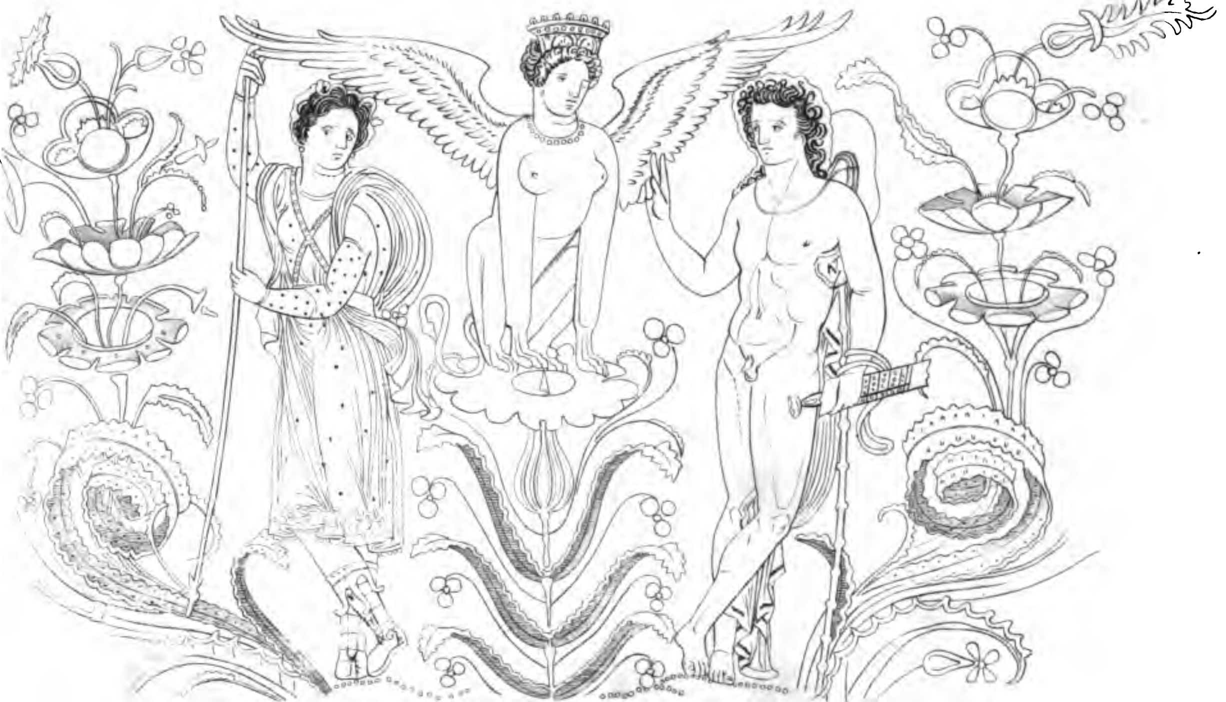
g. K.

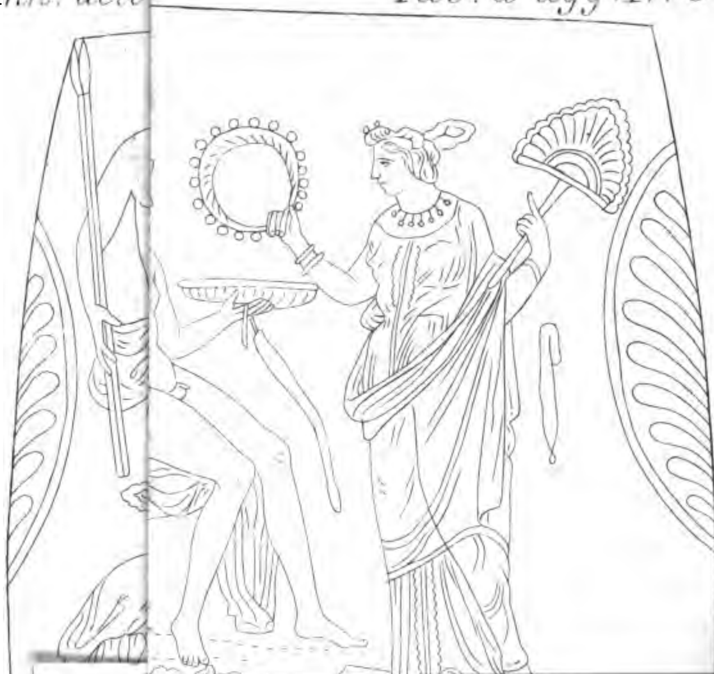
Ann. a

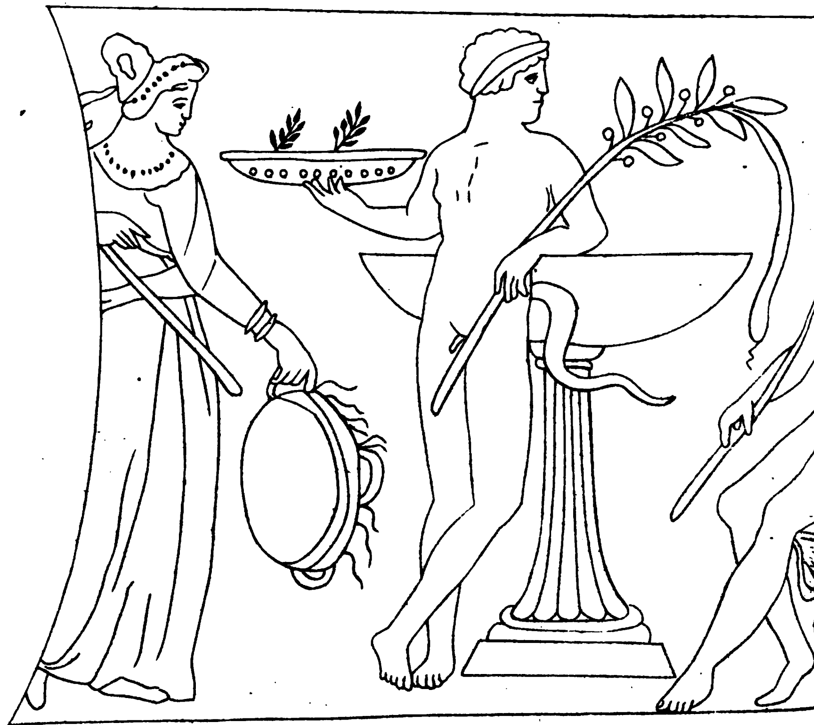




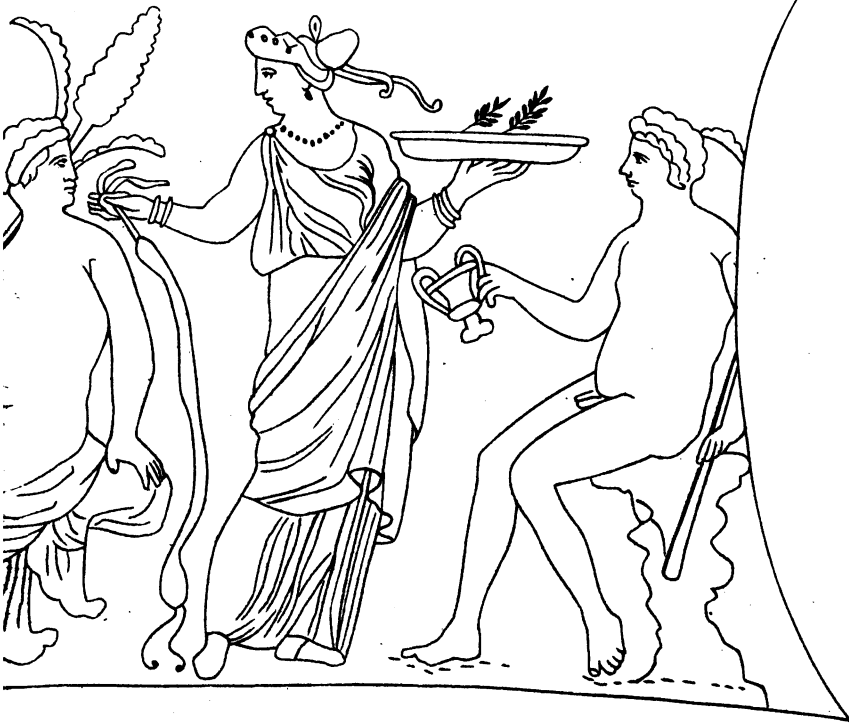








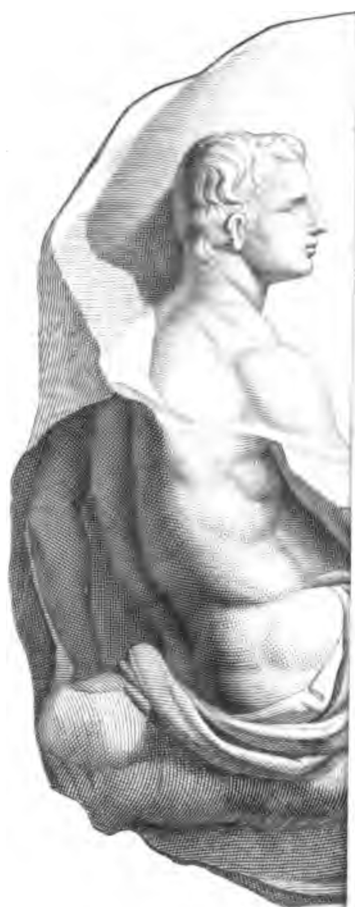
Tav. d'agg. P.









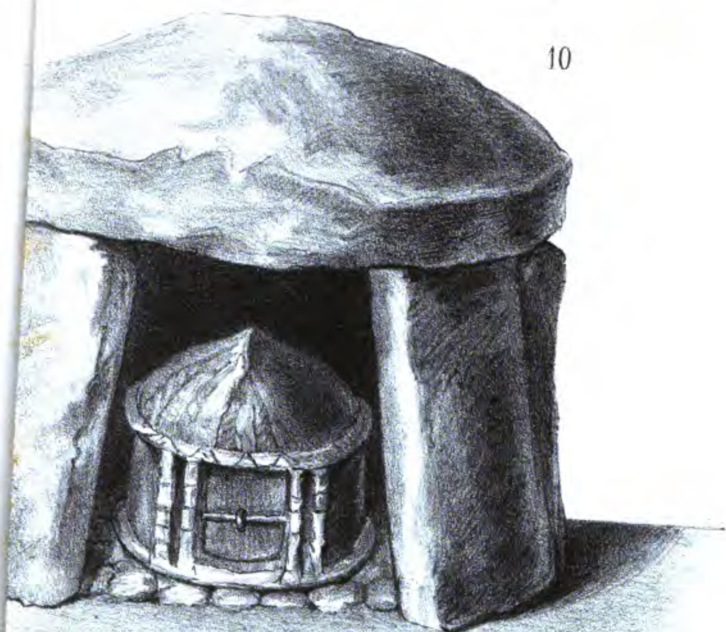






Tav. d' agg. U.





Ann. d.

